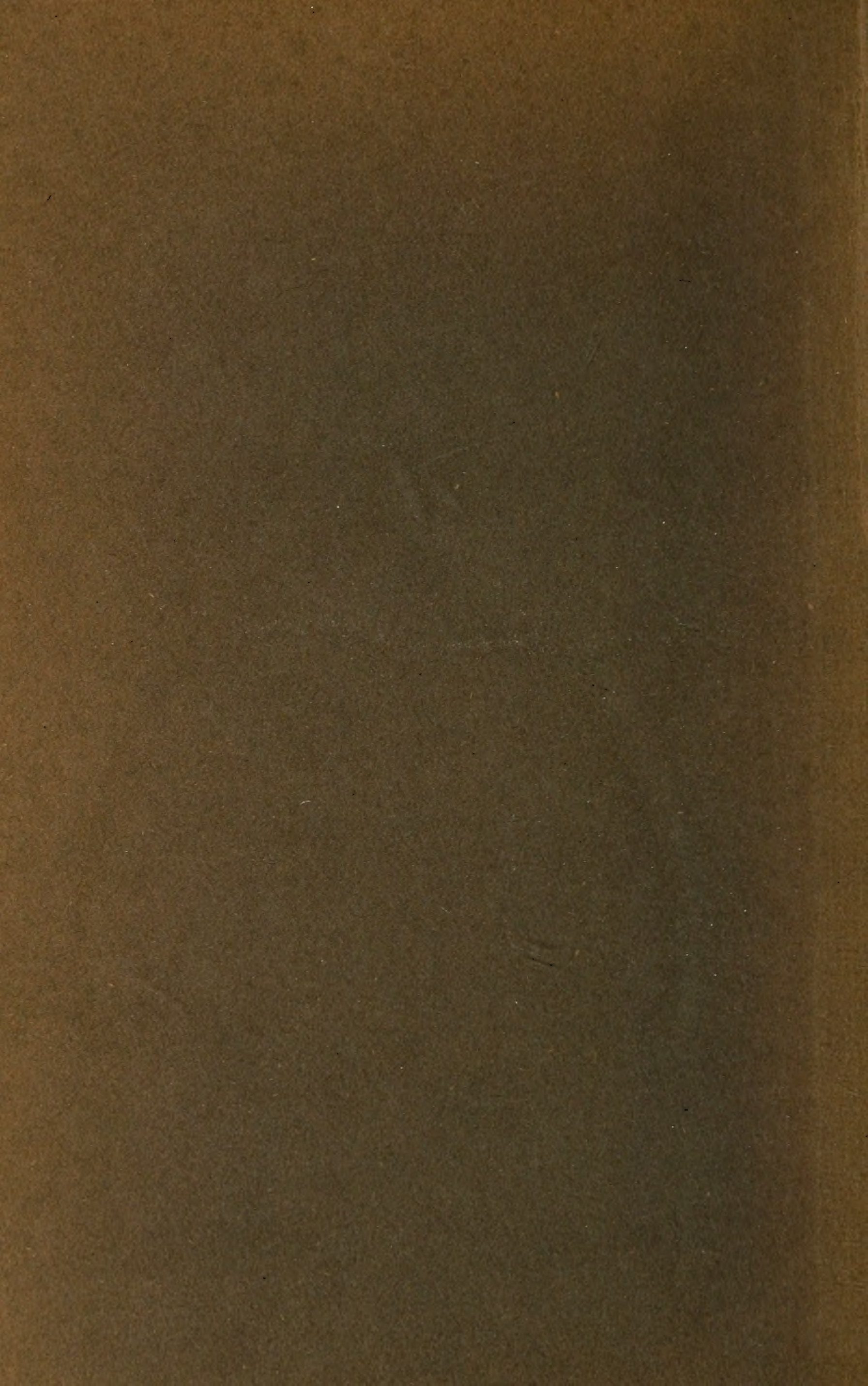
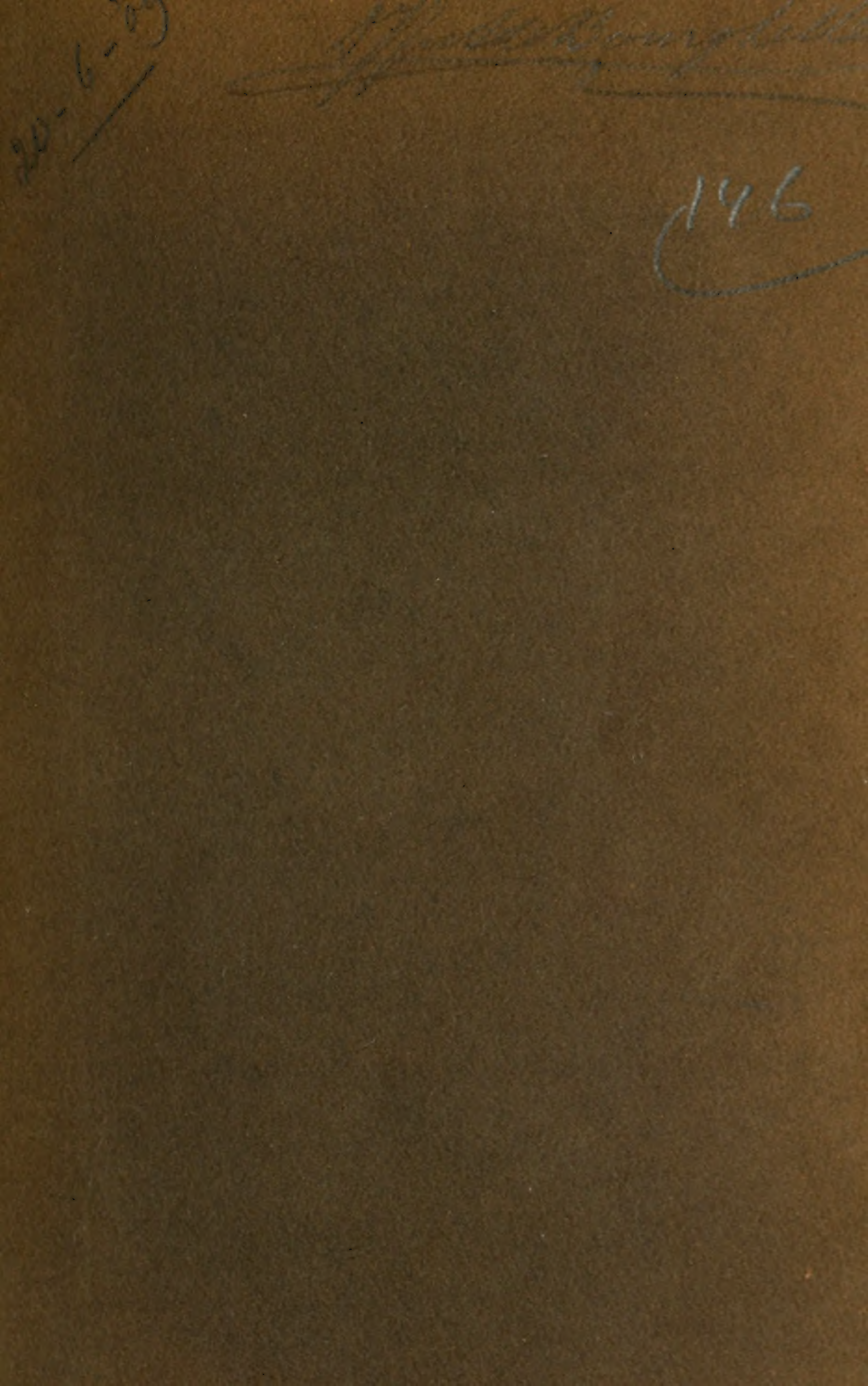
H. v. d. Pfordten: Handlung und Dichtung der Bühnen=
rke Richard Wagners.









Erläuterungen der Bühnenwerke

Richard Wagners

für

Musikalische und Unmusikalische

Handlung und Dichtung

der

Bühnenwerke Richard Wagners

nach ihren Grundlagen

in

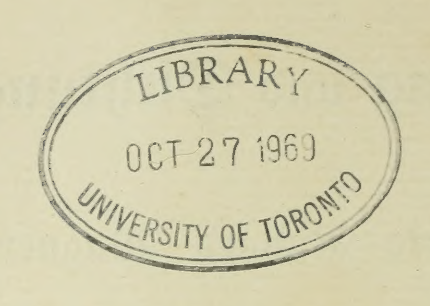
Sage und Geschichte

dargestellt von

Dr. Hermann Freiherr v. d. Pfordten
a. o. Professor an der Universität München

Der Buchausgabe vierte durchgesehene Auflage

Berlin 1908 Trowitzsch & Sohn


LIBRARY
OCT 27 1969
UNIVERSITY OF TORONTO

Vorwort.

Die vorliegende Schrift will in erster Linie dem von Theaterbesuchern und Musikfreunden oft geäußerten Wunsch entgegenkommen, Aufschluß über die Beziehungen der Wagnerschen Dramen zu den ihnen zugrunde liegenden geschichtlichen und Sagen-Stoffen zu erhalten. Sie will zugleich möglichst rasch und leicht ein Verständnis der vielfach verschlungenen Handlung und der an feinen poetischen Wendungen überreichen Dichtung ermöglichen, um den Genuß der Kunstwerke selbst vorzubereiten und zu erhöhen. So stellte ich mir die Aufgabe, den Leser in gemeinverständlicher Auseinandersetzung in den dramatischen Teil der Werke Wagners einzuführen; auf musikalischer Seite mußte ich mich damit begnügen, die allerwichtigsten, dichterisch wertvollsten Motive zu kennzeichnen, ohne durch nähere Besprechung derselben zu ermüden oder für weniger musikalisch Gebildete unverständlich zu werden. Ich hoffe durch praktische Orientierung dem Eindruck der Werke selbst den Weg geebnet zu haben; ein freies Urteil über sie anzuregen und begründen zu helfen, nicht aber vorausbestimmen zu wollen, war mein Ziel.

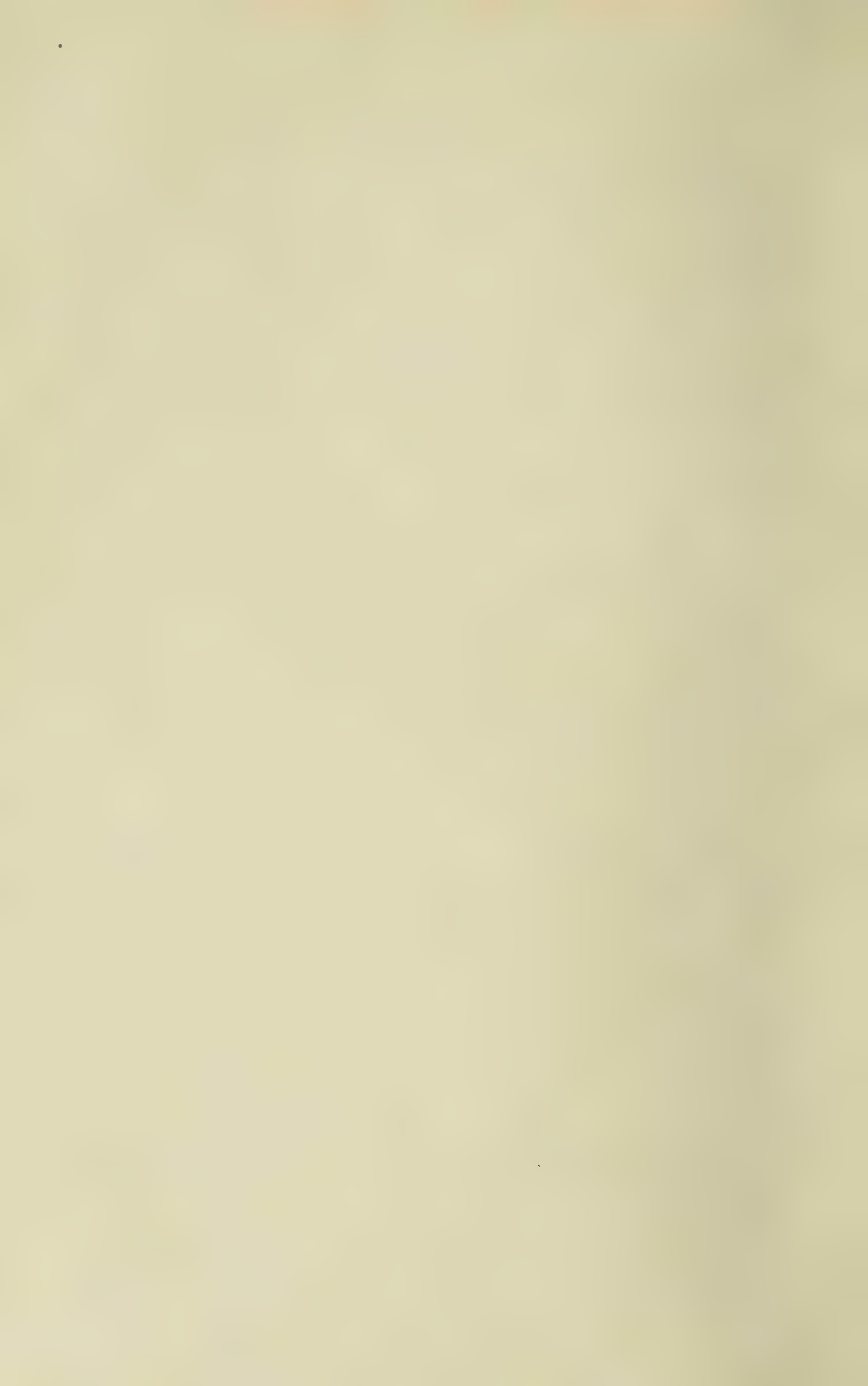
* * *

Die neue Ausgabe erscheint in stattlicherem Gewande, mit größerem Druck und feineren Notentypen. Die Notenbeispiele sind nicht mehr im Anhang vereinigt, sondern zu größerer Bequemlichkeit des Lesers an passender Stelle in den Text eingefügt worden. Diesen selbst habe ich durchgesehen und im einzelnen manches berichtigt, im großen und ganzen aber wenig verändert; es hätte sonst ein neues Buch gegeben. Da aber der Zweck kein anderer geworden ist, durfte ich's wohl beim alten lassen, wie es sich bisher bewährt zu haben scheint.

München, Januar 1908.

Der Verfasser.

Inhalt.



Einleitung.

Schon wieder eine Schrift über Richard Wagner! Man sollte doch meinen, es gäbe deren nachgerade mehr als genug! Freund und Feind haben seine Werke ausführlich besprochen; was kann es da noch Neues zu sagen geben? Ist denn Wagner wirklich so schwer verständlich, daß die Erklärungsversuche kein Ende nehmen? und überhaupt, was sollen denn Erläuterungen zu dramatischen Kunstwerken viel nützen?

Auf solche und ähnliche Fragen zu antworten ist nicht allzuschwer.

Das Drama ist das komplizierteste Kunstwerk von allen. Die Schöpfung des Dichters wird uns darin durch den umständlichen szenischen Apparat vermittelt; erst auf der Bühne gewinnt sie ihre volle Verlebendigung, und viel, sehr viel wird immer von der Art und Weise abhängen, wie diese gelingt. Korrekte Aufführungen sind selten; Mängel der Darstellung schädigen die künstlerische Wirkung.

Große Anforderungen stellt das Drama an sein Publikum. Es wendet sich in erster Linie an die Sinne, an das Gefühl; erst nachträglich soll die kritische Tätigkeit des Verstandes einsetzen. Vor allem gilt es also, die richtige, vorurteilsfreie Empfänglichkeit nicht nur mitzubringen, sondern sich auch zu bewahren, damit ein unmittelbarer künstlerischer Eindruck hervorgerufen werden kann. Nur

auf einen solchen kann sich dann auch ein wirkliches Urteil gründen.

Nun wird wohl niemand behaupten wollen, daß unsere Art und Weise, ins Theater zu gehen, dazu geeignet ist, eine künstlerische Wirkung dessen zu unterstützen, was wir da hören und sehen. Wir suchen oft nur Unterhaltung und Zerstreuung, wo doch unsere Phantasie lebhaft erregt, unsere volle Aufmerksamkeit gefesselt, wo nicht leeres Vergnügen, sondern hehrer Genuß uns bereitet werden soll.

Wagner wußte wohl, was er tat, als er sein „Festspielhaus" zu Bayreuth erbaute. Das ist eine geweihte Stätte für das dramatische Kunstwerk; da lenkt nichts ab von der richtigen Stimmung, in die sich jeder Zuschauer gebannt fühlt. So sollte jedes ernste Drama aufgeführt und angehört werden; denn es ist ein Fest, das uns der Dichter gibt: mit feierlicher Würde reicht er seinen Gästen die Gaben seines Genius dar. In Bayreuth ist der Beweis geliefert, daß das Theater wahrhaft weihevoll wirken kann, ein Triumph der dramatischen Kunst, ihrer Schöpfer wie ihrer Darsteller.

Wenn nun aber nur unter so außerordentlichen Umständen ein wahrhaft künstlerischer Eindruck hervorgerufen wird, wie soll sich dann in unsern alltäglichen Gepflogenheiten ein richtiges Urteil über Kunst und Kunstwerke herausbilden? Man hört oft sagen, das sei eben Geschmacksache. Ganz richtig: in der Kunst läßt sich nichts erzwingen. Alles Aufgedrungene ist wertlos; jeder muß Geschmack und Urteil sich selbst allmählich bilden. Das geschieht am sichersten durch Übung; die macht auch hier den Meister. Wer viel Gutes hört und sieht, der erwirbt sich sicheres Gefühl und lernt unterscheiden. Nicht etwa Kenntnis der Technik bestimmt das Verständnis, sondern immer nur das Maß der rein künstlerischen Auffassung. Hierin gibt es unendlich viele Grade und keinen andern als stufenweisen Fortschritt. Der geschmackvolle Kenner wird also nicht jederzeit und über alles ein fertiges Urteil fällen, wie es heutzutage leider

Mode geworden ist. Denn auch die einzelnen Kunstwerke sind sehr verschieden, leichter oder schwerer zu erfassen, ohne daß ihr Wert davon abhinge. Es ist also zur richtigen künstlerischen Entwicklung notwendig, vom Einfacheren zum Komplizierteren aufzusteigen und so zuletzt die Reife zu erlangen, die jedem nach dem Maß seiner Fähigkeiten beschieden ist.

Zu einer derartigen ernstgemeinten Selbsterziehung in der Kunst werden dienliche Hilfsmittel willkommen sein; und als solche erweisen sich ganz besonders die Erläuterungsschriften. Sie wollen nichts anderes, als was das Drama selbst beabsichtigt: einen reinen künstlerischen Eindruck hervorrufen helfen, auf den sich dann ein verständnisvolles Urteil gründen kann. Sie bereiten zur ersten Aufführung vor, indem sie mancherlei Mißverständnis und Vorurteil zerstreuen, mancherlei Befremden verhüten und damit einen freieren Genuß ermöglichen und eine selbständige Auffassung erleichtern. Folgt dann die erwünschte Übung durch Wiederholungen, so ebnen sie den Weg zu eingehenderem Studium durch eine Fülle von Anregung. Denn jedes echte Kunstwerk ist unerschöpflich und enthüllt, je mehr wir es durchdringen, um so tieferen Reichtum.

Wenn es also wertvoll und wünschenswert erscheinen mag, zu jedem Drama eine gute Erläuterung zu erhalten, so ist zu Richard Wagners Werken eine solche gewiß in erhöhtem Maße wichtig. Denn hier spricht eine hochbedeutende künstlerische Eigenart zu uns; sie bietet uns Neues, und nicht im Rahmen der alten Gewohnheit läßt sie sich fassen. Statt über ihre Berechtigung zu streiten, wollen wir uns lieber ihr hingeben und ihr Wesen zu ergründen suchen. Ihre Bedeutung für unsere deutsche Kunst ist ja ohne allen Zweifel eine ganz gewaltige.

Eine Zeitlang schien es freilich, als werde es Wagner nicht gelingen, festen Fuß auf der Bühne zu fassen. Seine Werke wichen in befremdender Weise von dem ab, was man als Oper zu betrachten gewohnt war; seine künstlerischen

Forderungen begegneten nicht nur dem Zweifel, sondern auch dem Unverstand.

Kein Wunder, daß die Bühnenleiter das Risiko scheuten, das mit der Aufführung derartiger Novitäten für sie verbunden sein mußte. Wagner erfuhr die sonderbarste Beurteilung: sein „Holländer" wurde als „für Deutschland nicht geeignet", sein „Tannhäuser" als „zu episch" befunden; den „Tristan" gab man in Wien nach zahlreichen Proben als „unmöglich" auf.

Sobald aber das Eis einmal gebrochen war, erfolgte rasch und gründlich der Umschwung. Der „Rienzi" schlug in Dresden durch, der „Holländer" und „Tannhäuser" auch, wenngleich nicht sofort aufs erste Mal; bald wurden die „Wagneropern" Zugstücke, und glänzende Kassenerfolge, nach dem jetzigen Stand unserer Theaterverhältnisse sehr entscheidende Faktoren, bewiesen deutlich, daß das Publikum dem kühnen Neuerer seine volle Gunst zuzuwenden beginne. Heutzutage sind denn nun Wagners frühere Werke überaus populär geworden; und auch aus den späteren, dem „Tristan" wie dem „Parsifal", kann man auf der Wachtparade und im Gartenkonzert Fragmente spielen hören. „Unmöglich" bleibt wohl gar nichts im Lauf der Zeit.

Aber diese äußeren Erfolge waren es nicht, wonach Wagner geizte. Er war nicht zufrieden damit, seine „Opern" dem „Repertoire" einverleibt und trotz ungenügender, oft recht mangelhafter Darstellung applaudiert zu sehen; er erstrebte weit mehr und weit Höheres. Sein eigentliches Ziel war eine Reform unseres Bühnenwesens überhaupt; nur durch gänzliche Umgestaltung des modernen Theaters hoffte er das Idealdrama, wie es ihm vorschwebte, verwirklichen zu können.

In König Ludwig II. von Bayern fand er einen Schirmherrn von wahrhaft fürstlicher Huld und Freigebigkeit, dessen verständnisvolle Teilnahme und Mithilfe ihm die Durchführung seiner kühnsten Pläne ermöglichte. Zuerst wurden in München der „Tristan" und die „Meistersinger"

in mustergültiger Weise zur Aufführung gebracht. Dann aber baute Wagner sein „Festspielhaus“ in Bayreuth, um hier in vollster Freiheit, unbeirrt von Tagesrücksichten, in schrankenloser Entfaltung aller rein künstlerischen Mittel, durch ein auserlesenes Personal seine Dramen verlebendigen zu lassen und damit zu zeigen, wie deutsche Kunst erfaßt und betätigt werden müsse.

Wagners Energie, sein zielbewußter, unbeugsamer Wille haben erreicht, was keinem vor ihm beschieden war. Von einer „Wagnerfrage“ in dem Sinne, als ob es sich um die Lebensfähigkeit oder um die Beliebtheit seiner Werke handelte, kann heutzutage keine Rede mehr sein. In der Kunst siegt die Tat; sie allein vermag zu entscheiden und zu überzeugen. Das deutsche Volk hat längst erkannt, daß das Wagnersche Kunstwerk von hoher nationaler Bedeutung ist; auch das Ausland erkennt seine Größe an. Nicht nur in Italien wird Wagner studiert und gewürdigt; auch Frankreich, das so viele und gründliche Kenner des deutschen Meisters zählt, öffnet ihm endlich seine Bühnen. Nach England, nach Rußland, nach Amerika ist er getragen worden, von deutschen Künstlern, zum Ruhme deutscher Kunst. Nicht mehr als „Partei“ braucht sich ein enger Freundeskreis um ihn zu schließen; es schaaren sich um ihn die Kunstfreunde aller Nationen.

Nur eine „innere Wagnerfrage“ kann es noch geben: wahres Verständnis des Kunstwerkes ist durch allen äußeren Erfolg noch nicht gewährleistet. Was Wagner gewollt hat — darüber ist fast noch erbitterter gestritten worden als über das, was er geschaffen. Hier ist aber eines ohne das andere nicht zu verstehen. Seine Werke entsprangen demselben künstlerischen Drange, dem er auch in seinen Schriften so energischen, vielleicht nicht immer glücklichen Ausdruck verliehen hat.

Es ist kein Glück für den Künstler, wenn er in das Getriebe der Kritik hineingezogen wird. Damit ist dann der Mißgunst und dem Übelwollen Tür und Tor geöffnet.

Wenn es schon dem Kenner erschwert wird, sich einer neuen Erscheinung gegenüber zurechtzufinden, so muß der Laie durch ein so heftiges Für und Wider vollends verwirrt werden. Ganz entschieden ist viel zu viel, meistens von einem Standpunkt aus, der jede Verständigung von vornherein unmöglich machte, über Wagner gesprochen und geschrieben worden.

Der unbefangene, nicht hinlänglich unterrichtete Zuschauer bei diesem Kampf der Meinungen konnte wirklich zu dem Glauben verführt werden, als sei das, was Wagner wolle und schaffe, nur unter ganz besonderen, sehr schwer zu erfüllenden Bedingungen zu verstehen. Gründliches Studium in der Geschichte der Musik und des Dramas mochte notwendig erscheinen, um die Sonderbarkeiten dieser aufregenden Neuerung zu begreifen.

Nun ist es ja ganz richtig: nur im historischen Zusammenhang läßt sich Wagner ganz und voll erfassen. Aber das gilt ja nicht von ihm allein, sondern von jeder geschichtlichen Persönlichkeit: immer wird nur durch entsprechendes Studium ein beherrschendes Verständnis erreicht.

Andrerseits sind wir es leider gar nicht gewohnt, die Kunst so ernst zu nehmen, wie er es tat, und wie es jeder tun muß, der wahrhaft genießen und selbständig urteilen will. Darum erschien es so unbequem und unnötig, künstlerische Fragen auf einmal zu solcher Wichtigkeit aufgebauscht zu sehen, obwohl Wagner gar nicht der erste war in erhöhten Forderungen für das Drama. Er hat sie nur in einer so eindringlichen Weise gestellt, wie keiner vor ihm, und sie zugleich durch so großartige Taten besiegelt, daß man sich ihnen auf die Dauer nicht verschließen konnte.

Unleugbar ist Wagners Einfluß in unserm ganzen Opernwesen zu erkennen. Altem Schlendrian hat er den Garaus gemacht; Geschmacklosigkeiten aller Art hat er beseitigt. Vor allem haben wir durch ihn neuen Anstoß zur Ausbildung unseres Stilgefühles erhalten, in dem wir Deutsche so sehr gegen die Franzosen und Italiener zurück-

stehen. Seit Wagners Werke läuternd und erhebend unsere Bühne mit nationalem Geist erfüllt haben, werden auch die „Opern“ unserer andern deutschen Meister mehr und mehr als „Dramen“ verstanden und immer würdiger aufgeführt, wie er es für jedes Kunstwerk unerbittlich verlangte.

Es ist also gar nicht so schwer, bei einigem guten Willen einen Begriff von Wagners Bedeutung für unsere deutsche Kunst zu bekommen. Wer sich dieselbe recht anschaulich machen will, der braucht nur zu überdenken, was das Theater in unserm modernen Leben für weitgehende Wirkungen auf Geschmack und Sitte zu äußern vermag. Jede Veredelung wird hier mit lebhafter Freude zu begrüßen sein.

So treffen denn Gründe der mannigfachsten Art zusammen, um einen klaren Einblick in Wagners Eigenart wünschenswert und lohnend erscheinen zu lassen; und dazu läßt sich ohne Mühe ein Wegweiser finden.

Wagners Werke sind keine Opern im landläufigen Sinne dieses Wortes, sondern Dramen, in welchen Poesie und Musik zu unzertrennlichem Bunde sich vereinigen und gegenseitig bedingen sollen. Ein selbständiges Kunstideal wird hier erstrebt. Gewöhnlich hört man Gluck als Wagners Vorbild preisen. Allerdings hat dieser gewaltige Tonsetzer das unbestreitbare Verdienst, in der Oper die Wahrheit des Ausdrucks über alles gestellt und die Verwirklichung der dichterischen Absicht auch in der Musik als Hauptaufgabe des Komponisten bezeichnet zu haben. Noch weiter vorwärts auf diesem Wege schritt aber Weber. Als dieser viel zu früh der Kunst entrissene Meister seine „Euryanthe“ schuf, sprach er sich deutlich über die Grundsätze aus, die ihn dabei leiteten. „Die Oper, die der Deutsche will, ist ein in sich abgeschlossenes Kunstwerk, wo alle Teile und Beiträge der verwandten und benutzten Künste ineinander schmelzend verschwinden und auf gewisse Weise untergehend eine neue Welt bilden.“ So konnte er seine „Euryanthe“ einen „rein dramatischen Versuch“ nennen, der freilich die Erfüllung seiner Pläne nicht voll zur Reife brachte,

aber doch mehr als irgend eine andere Oper ihre Entwicklung förderte. Der große Unterschied zwischen Gluck und Weber liegt nun vor allem in dem nationalen Moment. Gluck hat nur italienische oder französische Texte komponiert; Weber war urdeutsch. So bedeutungsvoll darum Gluck auch für die Geschichte der Oper überhaupt erscheint, so verdanken wir doch Weber am meisten die Begründung eines deutschen Opernstiles; und nur an einen solchen ist eine Betrachtung Wagnerscher Kunst zu knüpfen.

Wiederholt und ausführlich hat Wagner in seinen „gesammelten Schriften und Dichtungen" seine Anschauungen über die Bestimmung der Oper, über die Notwendigkeit ihrer Neugestaltung, über die Schaffung eines echt nationalen Dramas entwickelt. Webers oben angeführter Ausspruch stellt sich dar wie ein Motto zu Wagners Ideen. Was dort angedeutet, ist hier ausgeführt; was dort keimte, ist hier voll entfaltet. Wie die Italiener und die Franzosen, so sollen auch die Deutschen ihre eigene Kunst in eigenem Stil besitzen, wie er dem innersten Wesen unseres Volks entspricht. Mozart klagte über die Abhängigkeit von fremden Mustern und rang sich in der „Zauberflöte" davon los; Weber hätte sicher unter günstigeren Umständen sein so klar und lebhaft empfundenes künstlerisches Prinzip noch glänzender verwirklicht, als er es in der „Euryanthe" vermochte; Wagner aber war es beschieden, in ununterbrochenem Entwicklungsgang, konsequenter, energischer, erfolgreicher als alle seine Vorläufer, bis zur Spitze durchzudringen und durch künstlerische Großtaten zu verlebendigen, was in theoretischer Auseinandersetzung allein niemals überzeugt hätte: das Ideal eines deutschen Dramas.

Wer also Wagner verstehen will, der halte sich an seine Werke und lese seine Schriften, aber diese erst dann, wenn er jene voll in sich aufgenommen hat. Der richtige Standpunkt zur Würdigung beider ist unschwer zu gewinnen. Wagner war zuerst und vor allem schaffender Künstler: auf dramatische Wirkung kommt es ihm an. Nur weil er in

seinen Werken soviel Neues und Unerhörtes bieten und dafür verständnislose Anfeindung von allen Seiten erfahren mußte, legte er in seinen Schriften die Erklärung dafür nieder, immer mit der bestimmten Betonung, daß seine Bühnenwerke nicht als Kinder seiner Theorie, sondern umgekehrt seine Prinzipien nur als das Ergebnis künstlerischen Schaffens angesehen werden dürften. Es ist also ganz falsch, wenn man sagt, Wagners Werke bedürfen erst mühsam nachgewiesener, gelehrter Rechtfertigung; die trägt jedes echte Kunstwerk in sich selbst.

Wollen wir nun Wagner richtig beurteilen lernen, so müssen wir uns hüten vor einseitiger Auffassung. Wer ihn trotz alledem nach gewohnter Schablone als Opernkomponisten nehmen will, der wird ihn nie begreifen. Als dramatischer Dichter will und muß er gewürdigt werden. Nie hat er sich ein „Libretto" verfassen lassen: einen andern Text als einen selbstgedichteten zu komponieren' kam ihm nie in den Sinn. So unscheinbar diese Tatsache vielleicht manchem dünkt, sie gibt uns doch den rechten Fingerzeig. Von Jugend auf regte sich in ihm der Dramatiker: und lebenslang hat er die poetische Idee als die bestimmende erkannt. Aber er war auch Musiker mit Leib und Seele; seine eminente Doppelbegabung befähigte ihn, wie keinen zuvor, zur Verwirklichung unerreichter Ideale: für ihn gab es kein Drama ohne Musik.

Ganz naturgemäß knüpft sich jede Weiterentwicklung zunächst an das Bestehende; gerade diese „Kontinuität" ist einzige Gewähr für gesunden Fortschritt. Kein Wunder, daß auch Wagner zuerst Opern schrieb. Das ist keine Schwäche, sondern im Gegenteil der Beweis für die so oft verkannte Notwendigkeit künstlerischer Selbsterziehung, die ihre besten Früchte unbewußt zeitigt. Stufenweise, ganz allmählich, brach auch bei Wagner die Selbständigkeit hervor: mit jedem neuen Werk nähert er sich wieder dem Ziele, das er selbst zuerst nur ahnt, dann allerdings immer deutlicher erschaut. Nichts ist lehrreicher und interessanter zu-

gleich, als ein solcher künstlerischer Entwicklungsgang. Uns liegt er abgeschlossen vor; wir können ihn nun leicht verfolgen und bis ins einzelne durchblicken. Jedes Werk Wagners hat für uns schließlich die gleiche Bedeutung in dieser festgeschlossenen Kette; wer will entscheiden, welches von ihnen wichtiger war für die Kunst seines Schöpfers? Sie erscheinen uns alle untereinander bedingt und wiederum einander bedingend.

Darin liegt gewiß das Geheimnis der steigenden Erfolge Wagners begründet. Jedes neue Werk überbot das vorhergehende und half es damit zugleich verstehen, bis der Widerspruch in sich selbst zerfiel. „Tannhäuser" und „Lohengrin" mochten bei ihrem Erscheinen als kühnste Neuerungen verurteilt werden; nicht lange, und man ließ sie willig gelten, um dann „Tristan" und die „Meistersinger" abzulehnen. Es ist ja wahr, vom „Lohengrin" zum „Tristan" ist ein gewaltiger Fortschritt; aber unvermittelt ist er nicht getan, und die Keime dazu entdecken wir schon weit früher, schon in den „Jugendopern".

Wenn also auch für uns der Streit der Meinungen, der einst so hitzig entbrannte, als beruhigt gelten darf, so ist doch noch manches Vorurteil als Rest davon geblieben. Die gerügte Einseitigkeit ist daran schuld. Wie bei der alten Oper, pflegt man auch bei Wagner noch häufig Text und Musik getrennt zu beurteilen; und das muß dann schief ausfallen. Wagners Musik ist nicht ohne die Dichtung zu verstehen. Voll Selbsterkenntnis sagt er selbst einmal, er getraue sich wohlweislich nur insoweit mit Musik sich einzulassen, als dieselbe der Verwirklichung einer dichterischen Absicht diene. Darum ist er ja eben dramatischer Komponist in ganz eminentem Sinne geworden. Wort und Ton werden ihm eins; das ist das Neue.

Was man so gewöhnlich darüber sagen hört, trifft höchstens das Äußerliche. Man bemerkt bei Wagner das Fehlen großer „Arien", das Aufgeben „geschlossener Musikstücke", wie sie in der Oper die Regel sind; man findet kein

„Ensemble" mehr, sondern ewiges „Rezitativ". Das letztere ist ganz verkehrt. Gerade das „Rezitativ" der „großen Oper" erkennt Wagner als für den deutschen Stil unbrauchbar. Er läßt es den Franzosen und Italienern und gibt dafür eine unserer Muttersprache selbst abgelauschte Melodie. Denn auch an solcher ist bei ihm kein Mangel, wie man immer wieder behaupten hört; nur erklingt sie nicht, unabhängig von der Dichtung, in rein musikalischer Durchführung, sondern die Weise schmiegt sich den Worten an und verleiht ihnen den denkbar stärksten Ausdruck. So kommt es allerdings, daß Wagner sich mit jedem neuen Werke weiter von der Opernform entfernt. Auch die „Arie" ist nicht deutsch, sondern französisch oder italienisch; sie weicht einem dramatischen Monolog, der wiederum nur von der Dichtung seine Norm empfängt.

Alles dies offenbart sich nicht als Willkür, sondern als stilistische Forderung. Nur so ist es möglich, statt der Oper ein Drama zu schaffen. Scheinbar bedeutet das für die Musik einen schweren Verlust, eine empfindliche Zurücksetzung. Es ist ja nicht zu verkennen, daß dieselbe in der Oper dominierte: der musikalische Gehalt entschied über deren Wert. Daß bei Wagner die absolute Musik, an sich und als solche, zugunsten des Dramas zurückgedämmt wird, das ist nicht zu leugnen; es geschieht ja auch mit voller Absicht. Aber diesem vermeintlichen Rückgang steht andrerseits ein wunderbarer Fortschritt gegenüber. Welche Wirkung erreicht jetzt die Musik im Munde wahrhaft dramatischer Sänger! Das ist kein bloßes „Deklamieren", wie man gemeint hat; das ist kein hohles „Schreien" statt „Singen"; sondern mit unwiderstehlicher Gewalt wird dem Wort durch den Ton der packendste Ausdruck verliehen, der nun jeder Färbung, jeder Wandlung fähig ist. Das ist das Zwingende an dieser Art des Vortrags, die freilich nur hervorragenden Künstlern vollendet gelingen kann.

Und nun vollends das Orchester! Welchen ungeahnten Reichtum weiß Wagner ihm zu entlocken! Nie ist die

Fähigkeit der Musik, alle erdenklichen Stimmungen zu malen, glänzender erwiesen worden. Alle Mischungen stehen zu Gebote; die volle Freiheit der Bewegung ermöglicht eine unbeschreibliche Feinheit der Schilderung. Auch hier sehen wir, wie in der Behandlung der Singstimmen, einen neuen Stil, der aber darum nicht ins Formlose zerfällt, weil er von der alten Regel abweicht. Die Musik gewinnt bei Wagner in der Tat hochpoetische Bedeutung: sie ist es, welche das Drama in allen seinen Einzelheiten psychologisch vertieft und ausgestaltet.

Von ganz besonderem Werte sind dabei die sogenannten Leitmotive. Wären sie freilich, wofür mancher sie hält, rein äußerliche Merkmale für Personen oder Gegenstände, die deren Erscheinung und Wiederkehr mechanisch begleiteten, so hätten wir nichts als ein kaltes, im besten Fall praktisches Mittel zur Orientierung in denselben zu erblicken. Ihre wahre Bedeutung liegt aber viel tiefer. Wagners Motive sind die seelischen Fäden seiner Dramen. In einer Ort und Zeit überbrückenden Weise, wie sie dem gesprochenen Wort absolut versagt bleibt, verbindet die Musik durch die Kraft der unwiderstehlich erregten Erinnerung beziehungsvoll Szenen und Stimmungen. Wir brauchen nur an den Schluß des zweiten Aufzugs im „Lohengrin“ zu denken: wie da mitten in die schmetternden Trompetenfanfaren des Brautzuges hinein das Motiv des „Frageverbots“ erklingt, ist es nicht, als durchschauere uns da die düstere Ahnung von einem Verhängnis? Wir haben Elsas Gelöbnis gehört, wir haben sie eben der Versuchung und dem Zweifel widerstehen sehen; und doch wird sie Lohengrins Gebot ungehorsam werden, ihrem Schwure untreu wird sie ihn fragen nach seinem Namen und Art. Diese ganze tragische Empfindung zaubern die wenigen Töne in unserm Inneren hervor. Vorbilder hat Wagner auch hierfür gehabt, zumal an Mozart und an Weber; aber so umfassend, so eindringlich, in so genialer Verbindung hat keiner vor ihm „Leitmotive“ verwertet. Eine vorläufige Kenntnisnahme derselben

wird darum die Auffassung seiner Werke wesentlich erleichtern, ohne den Genuß daran zu verkümmern. Im Gegenteil, je vertrauter seine Musik uns wird, desto tiefer, rührend wie erschütternd, wird die Wirkung seiner Dramen sein.

Wenn nun aber alle diese Neuerung von der dichterischen Idee bestimmt wird, so werden wir um so gespannteres Interesse Wagners Texten entgegenbringen und um so begieriger deren poetischen Wert erfassen. Daß die gewöhnlichen Operntexte auf einen solchen wenig oder gar keinen Anspruch machen dürfen, ist eine alte traurige Wahrheit. Schon Beethoven klagte darüber, und nur vereinzelt finden wir glückliche Ausnahmen. Obwohl aber die Musik in der Oper immer die herrschende Kunst war, empfand man doch deutlich die Wichtigkeit des Textes. Was wäre die „Euryanthe" geworden mit einem besseren „Buch"! wie half dem „Freischütz" sein echt volkstümlicher Stoff! Der Komponist war eben doch ganz anders angeregt, wenn ihm der Textdichter Gutes bot; und die schönsten hinreißendsten Stellen auch in der Oper waren immer da, wo sie sich dem dramatischen Ideale näherte, wo Wort und Ton wirklich eins werden konnten. So drängte alles darauf hin, Text und Musik wahrhaft poetisch zu gestalten. Wagner schuf nun Dichtungen, die sich von den alten „Librettos" himmelweit entfernten. Schon die Wahl der Stoffe ist dabei von eminenter Bedeutung. Wagner entdeckte in dem Sagenschatz des Volkes eine wahre Fundgrube von Poesie. Für sein Drama brauchte er weit weniger Prunk und Effekt, wie historisch-politische oder allegorisch phantastische Stücke sie bieten, als vielmehr Tiefe der Empfindung und Stimmungsreichtum, wie die Musik sie wiederzuspiegeln vermag. Deshalb ist ja auch die szenische Ausstattung seiner Werke kein glänzendes, äußerlich blendendes Schaustück, sondern nur der künstlerisch gestimmte Rahmen für die Handlung im Stil des Dramas.

Mit bewunderungswürdiger Feinheit wußte nun Wagner die Stoffe, die er mit kühnster Freiheit erneuerte, im ein

zelnen auszugestalten. Es ist wirklich ein echter Dichter, der da zu uns spricht, ein gewaltiger Dramatiker, der mit sicherer Hand seine Szenen aufbaut, und ein wahrer Psycholog, der das Menschenherz kennt und alle seine Saiten erklingen macht. Nur solange die Befangenheit dem Ungewohnten gegenüber unser Auge trübt, stoßen wir uns vielleicht an mancherlei Eigentümlichkeiten seiner Ausdrucksweise. Haben wir es erst gründlich verlernt, an Operntexte mit kurzen Versen und seichten Reimen zu denken, so werden wir diese Dichtungen bewundern, die in herrlichem musikalischen Gewande als Dramen vor uns erscheinen.

Solches Verständnis vorzubereiten und zu erleichtern und ein darauf gegründetes Urteil zu ermöglichen, ist der Zweck der Erläuterungen. Sie zeigen die Quellen in Sage und Geschichte, aus denen die Wagnersche Neudichtung geflossen ist; sie weisen den Gang der Handlung im einzelnen und die leitende Idee des Ganzen nach; sie vermitteln die so vielfach verschlungenen, oft nur leise angedeuteten Wechselbeziehungen zu lebendiger Empfindung. Dabei mußten auch die musikalischen Motive wenigstens insoweit berücksichtigt werden, als ihr poetischer Wert unmittelbar in dem Bau des Dramas zur Geltung kommt, womit natürlich ihr Reichtum nicht entfernt erschöpfend ausgebeutet werden konnte. Die beste Benützung der Erläuterungen, vor wie nach der Aufführung, wird mit aufmerksamer Lektüre des Textbuches, womöglich auch des Klavierauszugs zu verbinden sein; zu wiederholtem, eingehendem und lebhaftem Studium der Dramen selbst anzuregen und anzuleiten ist ihr einziger, rein künstlerischer Zweck.

Jugendopern.

Der „Rienzi“, mit welchem eine Gesamtaufführung von Richard Wagners Werken zu beginnen pflegt, ist keineswegs dessen „erste Oper“; mehrere andere sind demselben vorangegangen, die man recht wohl als „Jugendopern“ bezeichnen darf. Denn sie sind vor dem fünfundzwanzigsten Lebensjahre geschaffen, in welchem Wagner bereits den „Rienzi“, sein erstes bedeutendes Bühnenwerk, entwarf.

Neuerdings ist von diesen „Jugendopern“ eine der Vergessenheit entrissen worden: „die Feen“ sind an mehreren Bühnen, zuerst in München, zur Aufführung gelangt. Es ist unleugbar von Interesse, zu sehen, wie das dramatische Talent Wagners früh entwickelt und rasch gereift war; ganz abgesehen von der musikalischen Ausführung zeigt schon die Wahl seiner Stoffe und deren dichterische Behandlung unverkennbare Eigenart.

In seinen „gesammelten Schriften und Dichtungen“, dritte Auflage, Band I und IV gibt die „autobiographische Skizze“ und die „Mitteilung an meine Freunde“ genau Rechenschaft über all die Pläne, welche Wagner im Laufe der Jahre zur dramatischen Bearbeitung teils nur ins Auge gefaßt, teils wirklich entworfen und dann wieder aufgegeben hat. Diese Mitteilungen erschließen den Einblick in eine erstaunliche Mannigfaltigkeit.

Komische und ernste Stoffe in reicher Auswahl, dar-

unter ein „Friedrich der Rotbart“ und ein „Manfred“ (Sohn des Kaisers Friedrich II.), beschäftigten seine Phantasie; ausgeführt wurde, unter anderem, nach dem Roman von König „die hohe Braut“ ein Operntext, den J. F. Kittl komponierte und unter dem Titel „die Franzosen vor Nizza“ in Prag zur Aufführung brachte. Wagners allererste Dichtung scheint die tragische Oper „die Hochzeit“ gewesen zu sein, ein mittelalterlicher Stoff, von ihm entworfen, aber „spurlos vernichtet“.

Wagner selbst legt natürlich allen seinen „Jugendopern“ sehr wenig oder gar keinen Wert bei; nur über eine derselben, „das Liebesverbot“, gibt er einen ausführlicheren Bericht, der die erste und einzige Aufführung dieser Oper launig schildert. Da Stoff und Text von Wagners sonstiger ernster Richtung abweichen, wird es sich verlohnen, auch diese „Jugendoper“ neben den „Feen“ hier zu berücksichtigen.

Die Feen.

Nach dem Märchen „die Frau als Schlange“ von Gozzi dichtete Wagner 1833 in Würzburg den Text zu der dreiaktigen romantischen Oper „die Feen“. „Nach den Eindrücken Beethovens, Webers, Marschners auf mich setzte ich ihn in Musik,“ sagt er selbst.

In Leipzig versuchte er dann umsonst, die Oper zur Aufführung zu bringen; nur die Ouvertüre wurde einmal mit Beifall in einem Konzert in Magdeburg gespielt, wo Wagner 1834 Musikdirektor geworden war. So hat er selbst „die Feen“ nie gehört; erst 1888 wurden sie in München gegeben.

„Der Stoff selbst sprach mich lebhaft an,“ erzählt Wagner; wir werden sehen, daß er den Schluß der Oper,

abweichend von seiner Vorlage, selbständig verändert hat. Es ist die Geschichte von einer Fee, welche für den geliebten Mann der Unsterblichkeit entsagen will, diesem aber harte Prüfungen auferlegen muß, bevor sie vereinigt werden. Ein ungemein reicher szenischer Apparat ist dazu in Bewegung gesetzt.

Der erste Aufzug beginnt mit einer Szene im „Feengarten". Wir erfahren von Farzana und Zemina, auf welchen Voraussetzungen die folgende Handlung sich aufbaut. Ada, die Tochter einer Fee und eines Sterblichen, kann nach dem Gebot des Feenkönigs nur dann selbst sterblich werden, wenn ihr Geliebter (der junge König Arindal) alle auferlegten Prüfungen besteht. Ihn beschützt Groma, ein mächtiger Zauberer; die Feen aber wollen alles aufbieten, um die Liebenden zu trennen und Ada ihrem Reiche zu erhalten.

Die Szene verwandelt sich in eine „wilde Einöde". Gernot, Morald und Gunther, Gefährten des Königs Arindal, treffen zusammen. Morald erzählt, daß Arindals Vater gestorben ist; der Feind des Reiches, „der wilde Murald", verwüstet dasselbe und begehrt Arindals Schwester Lora zur Gattin. Der junge König aber ist seit acht Jahren verschwunden; mit Gromas Hilfe haben Morald und Gunther ihn jetzt aufgesucht. Gernot erklärt ihnen, was vorgegangen: auf der Jagd hatte Arindal eine schöne Hirschin verfolgt; sie hatte ihn in ein Zauberschloß gelockt, wo sie als schönes Weib sich ihm vermählte, unter der Bedingung, daß er acht Jahre lang nicht frage, wer sie sei. Gestern hat Arindal die verbotene Frage getan; der Zauber verschwand; verzweifelnd irrt er in der Wildnis umher, Weib und Kinder suchend. Gernot hat als treuer Diener bei seinem Herrn ausgeharrt. Alle drei beschließen, den jungen König in die Heimat zurückzuführen.

Arindal tritt auf, sehnsüchtig seine Ada — sie ist es also, von der Gernot berichtet hat — zurückrufend. Nach verschiedenen mißglückten Versuchen, ihn davon loszureißen

(Gernot singt ihm das Lied von der bösen Hexe Dilnovaz; Gunther und Morald erscheinen in verwandelter Gestalt, eine Szene, die mit Recht gestrichen wird), bewegen sie endlich den jungen König, in sein Reich zurückzukehren, das seiner so dringend bedarf.

Allein noch vorher werden sie in den „Feengarten" versetzt, wo Ada, von den Feen als Königin begrüßt, ihrem geliebten Arindal eröffnet, sie werde ihn morgen in seinem Reiche wiedersehen.

Um dann nicht ewig von ihr getrennt zu werden, muß er ihr schwören, ihr nie zu fluchen, was auch für Unheil über ihn kommen möge. Er tut es freudig und zuversichtlich; stolz ritterlich klingt sein Gelöbnis: „was ich beschworen habe, sei treulich auch bewährt", aus dem großen Ensemble hervor. Die andern ahnen „ein schreckenvoll Geheimnis"; Ada aber bangt vor den Prüfungen, die nun folgen.

Der zweite Aufzug führt Arindal in sein Reich zurück. Die Seinen sind vom übermächtigen Feinde hart bedrängt; nur Lora feuert sie mutig zur Abwehr an. Jubelnd wird der König von seinem Volke begrüßt; auch Gernot und die muntere Drolla, Loras Dienerin, feiern ihr Wiedersehen in einer lebhaft neckischen Szene. Nun wird Ada von ihren Gefährtinnen hereingeführt; in einer großen Soloszene befestigt sie ihren Entschluß, alles zu wagen, um Arindal zu erringen.

Es beginnt die Prüfung. Während Morald, durch Lora ermutigt, zum Kampfe auszieht, nimmt Ada vor Arindals Augen ihre beiden Kinder und schleudert sie in einen „feurigen Schlund", der sich gräßlich auftut. Gleich darauf stürzt der Heerführer Harald herein: die Krieger sind geflohen, der Feind ist Sieger. Ada wird als diejenige bezeichnet, welche den Untergang des Heeres herbeiführte. Arindal kann sich nicht länger halten und verflucht sein treuloses Weib.

Sofort klärt sich alles auf. Ada gibt ihm die Kinder zurück; sie hat Harald als Verräter entlarvt; Morald kehrt

als Sieger mit den Seinen zurück. Verzweiflungsvoll hört Arindal, daß alles nur eine Prüfung war: nun, da er sie so schlecht bestanden, wird Ada auf hundert Jahre in Stein verwandelt. Trostlos muß sie von ihm scheiden: „nur mich nimmt grenzenloses Elend auf," so lautet ihr ergreifendes Abschiedswort. Zemina und Farzana triumphieren: Lora und Morald sind glücklich vereint.

Der dritte Aufzug zeigt eine „festliche Halle". Der Friede wird gefeiert, Morald als König begrüßt. Denn Arindal ist von Wahnsinn umnachtet; in einem feierlichen Ensemble a capella (ohne Orchesterbegleitung) flehen alle für ihn um Rettung und Genesung.

Da tritt er selbst auf, in einer Szene von großer dramatischer Kraft: er glaubt wieder die Hirschin zu jagen — sein Pfeil trifft sie tödlich ins Herz — „das Tier kann weinen" — wehe, es ist sein Weib! Wirklich tönt von ferne Adas Stimme, die ihn mit heißen Tränen ruft; zugleich hört man Groma, den Zauberer, der ihn mahnt, sie zu befreien, und ihm Schild, Schwert und Leier schenkt, damit er sie entzaubern kann.

Farzana und Zemina erscheinen und führen Arindal selbst Ada entgegen; sie vermeinen ihn dem sicheren Tode zu weihen und ihre Königin für immer ihrem Reich zu retten. Aber die fürchterlichen Geister in den „Klüften des unterirdischen Reiches", wo Ada in Stein verwandelt steht, entfliehen machtlos vor den Zauberwaffen, die Groma dem Arindal verliehen, und mit sehnsuchtsvollem Gesang, die Leier in der Hand, entzaubert er die Geliebte.

Der Feenkönig, von ihrer Liebe und Treue gerührt, nimmt beide in sein Reich auf; jubelnd wird das selige Paar von den Feen begrüßt.

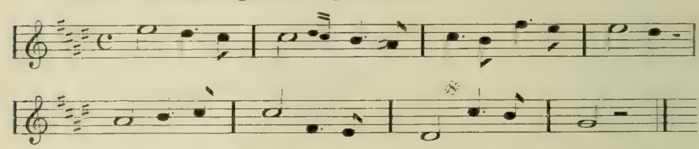
Bei Gozzi war die Fee in eine Schlange verwandelt und wurde durch den reuigen Geliebten mit einem Kuß erlöst und zum Weibe gewonnen. Wagner hat dafür die Entzauberung durch Gesang und die Aufnahme in die Wonnen der Unsterblichkeit gesetzt.

Aus der Musik der „Feen“ muß wenigstens ein Motiv hervorgehoben werden, welches in der Ouvertüre wie in Adas großer Szene im zweiten Aufzug eine bedeutende Rolle spielt und gleichsam prophetisch auf spätere Werke Wagners hindeutet.

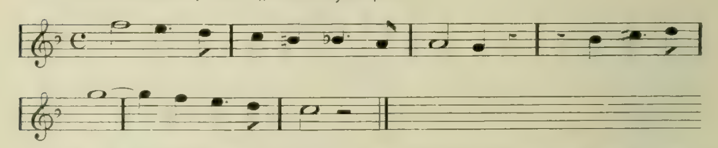
Es heißt in den „Feen“:



Dann im „Fliegenden Holländer“:



Und endlich im „Tannhäuser“:



Der sprechende Zug von Familienähnlichkeit ist trotz der verschiedenartigen Ausgestaltung der drei Melodien unverkennbar.

Das Liebesverbot.

„Auf einer schönen Sommerreise in die böhmischen Bäder“ von Leipzig aus entwarf Richard Wagner 1834 den Plan zur Oper „das Liebesverbot oder die Novize von Palermo“; sie wurde bald vollendet und 1836 in

Magdeburg ein einziges Mal, noch dazu in einer so verunglückten Aufführung gegeben, daß Publikum und Kritik sich kaum ein Urteil darüber bilden konnten. Bis heute ist die Oper auch nicht veröffentlicht worden.

Über die musikalische Komposition derselben sagt Wagner selbst: „Französische und italienische Anklänge zu vermeiden, gab ich mir nicht die geringste Mühe", so daß „der jugendliche Beethoven- und Weber-Enthusiast gewiß von niemand aus dieser Partitur erkannt werden konnte".

Genaueres erfahren wir über den Text des „Liebesverbotes", am ausführlichsten in dem schon erwähnten Bericht in den „gesammelten Schriften und Dichtungen", dritte Auflage, Band I Seite 20. Der Stoff der Oper ist Shakespeares „Maß für Maß" entlehnt und in sehr freier Weise umgestaltet. Der Schauplatz der Handlung ist nach Palermo, „der Hauptstadt des glühenden Siziliens", verlegt; Friedrich, ein deutscher Statthalter, versucht hier in Abwesenheit des Königs mit allen Mitteln „eine gründliche Reform des Sittenzustandes, an welchem der strenge Rat Ärgernis genommen hat". Das Volk will davon nichts wissen; Luzio, ein junger Edelmann, ist besonders empört darüber, daß sein Freund Claudio „wegen eines Liebesvergehens" mit dem Tode bestraft werden soll. Die schöne Isabella, Novize im Kloster der Elisabetherinnen, soll Fürbitte für ihren Bruder einlegen; ihre Freundin Marianne aber entdeckt ihr, daß sie von dem heuchlerischen Statthalter Friedrich selbst entehrt und verlassen worden sei. In geheimer Unterredung verlangt nun Isabella von demselben die Freisprechung ihres Bruders, und der Statthalter sagt ihr alles zu, wenn Isabella selbst ihm ihre Liebe schenken wolle. Diese faßt nun einen kecken Plan. Sie geht scheinbar auf das ein, was Friedrich verlangt, und bestellt ihn „in Maskenvermummung" zur Zusammenkunft „an einem der von ihm selbst untersagten Belustigungsorte". An ihrer Statt aber sendet sie Marianne zum Stelldichein; und so gelingt es ihr, Friedrich vor allem Volk zu entlarven und

sich selbst und ihren Bruder zu retten. Die unerwartete Rückkehr des Königs schlichtet dann allen Streit.

Dies ist in seinen Hauptzügen der Inhalt der Oper, deren „lebhafte und in vieler Beziehung wohl kühn entworfen zu nennende Szenen in einer nicht unangemessenen Sprache und ziemlich sorgfältigen Versen ausgearbeitet" waren. Man sieht schon aus dem dürftigsten Überblick, daß Wagner hier, wie er selbst richtig gefühlt hat, auf ein Gebiet geraten war, das er nicht berufen sein konnte weiter zu verfolgen. Der ursprünglich ernste Stoff war in einen Operntext umgewandelt, der Shakespeares „mächtige Motive" ganz einseitig in einer sehr freien Tendenz verwertete. Wagner spricht von einer „seltsamen Verwilderung" seines Geschmacks; seine Kunst drohte unterzugehen in moderner Frivolität. Um so freudiger ist es zu begrüßen, daß er diese Anwandlung überwand und mit dem „Rienzi" sich der echten Kunst wiedergab. Gerade darum aber bildet „das Liebesverbot" einen interessanten Zwischenfall: er hat Wagners künstlerische Entwicklung gekreuzt, aber nicht durchbrochen. Die schon in den „Feen" eingeschlagene Richtung war doch mächtig genug, um die Oberhand zu gewinnen und den Dichter und Musiker auf der Bahn zu erhalten, die ihn zum wahren dramatischen Kunstwerk führen sollte.

Rienzi.

Richard Wagner erzählt in seinen „gesammelten Schriften und Dichtungen“, dritte Auflage, Band I Seite 12 u. f., wie er schon im Sommer 1837 daran dachte, „den letzten römischen Tribunen zum Helden einer großen tragischen Oper zu machen“. Aber erst im nächsten Jahr führte er das Sujet aus. Die Komposition zog sich dann bis zum Herbst 1840 hin. In Riga begonnen, wurde sie in Paris vollendet und nach Dresden gesandt. Die erste Aufführung daselbst am 20. Oktober 1842, mit dem berühmten Tenoristen Tichatschek in der Titelrolle, hatte großen Erfolg; Wagner wurde zum k. sächsischen Hofkapellmeister berufen und somit der Nachfolger C. M. v. Webers, seines warm verehrten Vorbildes, auf dem Dirigentenstuhle der Dresdener Oper. Überall machte der „Rienzi“ Aufsehen und trug seinem Schöpfer Ruhm und Ehre ein; seine Erfolge waren viel raschere als die des bald folgenden „Fliegenden Holländers“. Scheinbar hatte Wagner nichts anderes damit geliefert, als eine „große Oper“ nach dem Geschmack jener Zeit. Wenigstens empfand das Publikum den „Rienzi“ nicht als ein außerordentliches Werk, das schwer zu verstehen und zu genießen gewesen wäre.

Bei oberflächlicher Beurteilung mag es auch uns bedünken, es sei der „Rienzi“ das Produkt eines überwundenen Standpunktes; ja es mag verwunderlich erscheinen, daß er

von dem Schöpfer des „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ herrührt. Wagners Eigenart liegt allerdings hier noch nicht offen zutage; er bewegt sich im „Rienzi“ noch ganz in den hergebrachten Formen der „großen Oper“. Aber schon die Tatsache, daß er trotz des leichterrungenen Beifalls nicht auf der gleichen Bahn weiterschritt, kann uns als ein sicheres Zeichen dafür gelten, daß sie für ihn nicht die richtige war. Der „Rienzi“ ist ein Durchgangspunkt; wollen wir ihn richtig würdigen, so müssen wir vorwärts und rückwärts schauen. Von Wagners „Jugendopern“ sind nur „Die Feen“ weiteren Kreisen bekannt geworden; hören wir diese und den „Rienzi“ mit voller Aufmerksamkeit, so wird uns klar werden, wie Wagner sich durch die gegebene, gewohnte Opernform hindurchringen mußte, um zu dem Drama, wie es ihm vorschwebte, gelangen zu können. Der Entwicklungsgang des Künstlers ist ein stetiger, kein willkürlicher; er geht nicht sprungweise, sondern von Stufe zu Stufe; kein Glied darf fehlen, um die Kette zu schließen. Uns, die wir Wagners Werke in ihrer Gesamtheit überschauen, kann es darum auch nicht mehr schwer fallen, jedes einzelne derselben in seiner vollen Bedeutung zu erkennen. Sein „Rienzi“ ist keine gewöhnliche „große Oper“, wie sie Mode waren; er ist vielmehr der Versuch, die Oper innerhalb ihres Rahmens selbst zum Drama zu gestalten. Es ist ganz richtig, daß Wagner hier noch einmal der Tradition gehuldigt hat; das mußte er auch, um sich von ihr zu befreien und sich über sie zu erheben. Text und Musik des „Rienzi“ beweisen aber augenfällig, daß hier ein schöpferischer Geist nach Betätigung eines neuen, eigenen Kunstideales ringt.

Ist also der „Rienzi“ schon aus solchen Erwägungen hochinteressant zu nennen, so ist eine Geringschätzung dieser „Oper“ an sich noch viel weniger am Platz. Denn die Dichtung wie die Komposition sind reich an Schönheiten, und eine gute Aufführung bietet heute noch hohen Genuß; freilich sind die Anstrengungen, welche die Darstellung er-

fordert, wenn sie dem Wesen und Wert des Werkes entsprechen soll, in jeder Beziehung keine geringen. Heroisch und tragisch muß der „Rienzi“ aufgefaßt werden: das verlangt der Stoff und die Dichtung, die wohl in noch höherem Grade als die musikalische Komposition Zeugnis von Wagners dramatischer Schöpferkraft geben kann.

Wie es bei der „großen Oper“ die Regel, ist auch im „Rienzi“ ein historischer Stoff behandelt, allerdings sehr frei und in sehr mannigfacher Umgestaltung. Cola Rienzi war päpstlicher Notar in Rom, als dort im 14. Jahrhundert n. Chr. während des Aufenthalts der Päpste in Avignon Zustände herrschten, die das Herz jedes Patrioten tief betrüben mußten. In blutigem Zwist befehdete sich der Adel, besonders die beiden mächtigen Geschlechter der Colonna und der Orsini; ihrem Übermut und ihrer Willkür war das Volk schutzlos preisgegeben. Dieser wilden Gesetzlosigkeit beschloß Rienzi zu steuern. Er begeisterte sich für den Gedanken, das alte Rom wiederherzustellen, die republikanische Verfassung wiederaufzurichten, Friede und Ordnung neu zu begründen. In feuriger Beredsamkeit wußte er das Volk zu entflammen; er ward zum Tribunen erwählt, die Republik ausgerufen, der Adel vertrieben. Eine Zeitlang herrschte Rienzi in dem befreiten Rom wie ein milder, gerechter Fürst; bald aber siegten Hochmut und Eitelkeit auch in ihm über alle vaterlandsfreundlichen Ideale. Er drückte das Volk mit Steuern und verlor dadurch dessen Gunst ebenso rasch, als er sie durch seine früheren glänzenden Versprechungen gewonnen; der Adel, den Rienzi in unpolitischem Edelmut geschont hatte, statt ihn zu vernichten, als es in seiner Gewalt stand, kehrte nun zurück, um ihn zu stürzen. Rienzi mußte fliehen, irrte jahrelang im Gebirg umher, suchte Schutz bei Kaiser Karl IV., der ihn aber in Prag einkerkerte, und wurde endlich nach Avignon ausgeliefert. Von hier aus kehrte er im Gefolge des päpstlichen Legaten noch einmal nach Rom zurück; aber der Zauber seiner Erscheinung war verflogen, die Macht seiner Be-

redsamkeit gebrochen; bei einem Volkstumult wollte er verkleidet fliehen, wurde erkannt und getötet.

Die Figur des Rienzi hat also in der Geschichte wenig Heldenhaftes; er erscheint im besten Fall als ein unklarer Schwärmer, noch dazu als eitel und hochmütig; und sein unrühmliches Ende ist geradezu kläglich. Dennoch ist es wohl begreiflich, wie er der Held einer Dichtung werden konnte. Sein erstes Auftreten hat etwas Bestechendes; seine Träumereien lassen sich idealisieren, sein Charakter sich veredeln — die ganze Episode spinnt sich zu einem fesselnden, inhaltreichen Romane aus. So hat ihn Bulwer, der Meister farbenreicher Schilderung, in seinem vielgelesenen „Rienzi, der letzte Tribun" behandelt. Wagner erwähnt ausdrücklich dieses Buches als seiner Hauptquelle. Aber zwischen beiden Dichtungen sind tiefgreifende Abweichungen wahrzunehmen.

Bulwer in seinem Roman ist natürlich viel ausführlicher als Wagner in seinem Drama. Eine Anzahl von Nebenpersonen, wie sie dort auftreten, waren hier nicht zu brauchen, so vor allem Walther von Monreal, der „ehrgeizige Krieger" gegenüber dem „ehrgeizigen Bürger", und Nina, die Gemahlin des Tribunen. Ferner konnte Rienzis Wiederkehr nach seiner ersten Vertreibung aus Rom nicht in das Drama aufgenommen werden; es mußte nach dem Höhepunkt seiner Erfolge sogleich die Katastrophe folgen. Damit fiel alles weg, was Bulwer von seinem sechsten Buche an erzählt, besonders auch die Schilderung der Pest und der Gefangenschaft Rienzis in Avignon.

Aber auch die Charaktere selbst hat Wagner durchweg anders gefaßt als Bulwer, und danach die Handlung in ihren Einzelheiten vielfach abweichend gestaltet.

Rienzi ist bei Bulwer sehr interessant gezeichnet. Starke Gegensätze mischen sich in seinem Wesen; er ist prachtliebend und enthaltsam, „stolz gegen die Großen, demütig gegen die Geringen", bei aller Verstandesschärfe doch abergläubisch, daher in seiner Religiosität ein Mystiker, der mit überirdischen Wesen verkehrt und höherer Eingebung zu

folgen liebt. Sein Enthusiasmus ist mehr politisch als patriotisch: er schwärmt für die Größe seiner Vaterstadt, wird auch als Machthaber kein Despot, sonnt sich aber doch mit Behagen in seinen eigenen Triumphen. Ja er läßt sich verleiten, den Adel Roms, den er besiegt, in kleinlicher Weise zu demütigen, nachdem er ihn doch in einem falschen Anflug von Sentimentalität oder Edelmut begnadigt hat — eines so unklug wie das andere. Dem Volke imponiert er durch glänzende Feste, wie er durch begeisterte Reden ihm geschmeichelt hat; Handel und Wandel, Kunst und Wissenschaft blühen auf; sein ritterliches Temperament, sein schlagfertiger Witz beleben seine Umgebung, aber eine wirkliche Erhebung Roms erreicht er nicht. Zur Opferfreudigkeit sind die Römer nicht zu begeistern; das Volk murrt über die neuen Steuern, der Adel verbündet sich mit der Kirche, die ihren Bannfluch gegen den Tribunen schleudert — und Rienzi steht allein. Von demselben Balkon seines Palastes aus, von wo er in hinreißender Rede dem Volk das Leben der gefangenen und zum Tode verurteilten Adeligen abgerungen hatte, verhallt ungehört seine Bitte um Schutz und Hilfe für sich selbst. Wie ein flüchtiger Rausch ist sein Traum von Macht und Größe verflogen; die Kleinlichkeit siegt; er fällt ihr zum Opfer. Was nun noch folgt, Rienzis Gefangennahme in Avignon, die Art und Weise, wie seine Freisprechung erwirkt wird, seine Rückkehr nach Rom und sein Sturz nach kurzer erneuter Herrlichkeit — das ist alles wenig geeignet, sein Charakterbild zu erheben und zu verschönen. Er entfremdet sich dem Volk immermehr, seinen weitgreifenden Plänen fehlt die Macht und Energie der Ausführung — angesichts seines brennenden Palastes wird er von einer wild aufrührerischen Menge ermordet.

Wagner hat für sein Drama einen Helden gedichtet. Sein Rienzi ist wirklich groß, daher viel einheitlicher geschildert, als bei Bulwer; sein Auftreten wirkt vielleicht auch hier etwas theatralisch, sein Sturz aber wahrhaft tragisch. Er ist hier kein ehrgeiziger Politiker, auch kein religiöser

Schwärmer, sondern ein warmer Volks- und Vaterlands-freund, eine ideale, enthusiastische Natur. Den Zustand seines geliebten Roms empfindet er als eine Schmach; denn er ist erfüllt von dem Gedanken an dessen alte, verlorene Herrlichkeit. Es lebt in ihm antiker Geist; die Ruinen des klassischen Altertums sprechen zu ihm als laute Zeugen einstiger Größe. Seine erste Ansprache an die Nobili gibt dieser seiner Gesinnung mächtigen Ausdruck. Wie er sich die Wiederherstellung Roms vorstellt, zeigen seine Worte an das Volk in der vierten Szene: Freiheit unter dem Gesetze ist sein Wahlspruch. Darum schlägt er (wie bei Bulwer) die angebotene Königswürde aus und will nur Volkstribun sein, um als solcher (mit dem Senat) das Recht zu schützen und jeden Frevel zu bestrafen. Seine Erfolge berauschen ihn bis zur Ekstase: er will für ganz Italien Freiheit und Einigkeit verkünden und die Fürsten Deutschlands zum Schiedsgericht vorladen, um Roms welt-gebietende Machtstellung zu erneuern. Das ist ein Augenblick trunkener Begeisterung, nicht eitler Selbstüberhebung. Und als die Nobili Verrat üben, erbittet er vom Volk ihre Be-gnadigung in edelster, erhabenster Stimmung, freilich ohne die gehässigen Feinde zu rühren. So bereitet er selbst die Katastrophe vor: der Sieg über den Adel wird nur durch blutige Opfer erkauft; zu Opfern aber ist das Volk nicht fähig. Rienzi muß zu bitterster Enttäuschung erfahren, daß er allein steht mit seinem Enthusiasmus, daß er auf Römer-tugenden gebaut hat, die es nur im alten Rom gab, nicht mehr im neuen. Von allen verlassen, von der Kirche ge-bannt, wendet er sich in heißem Gebet zu Gott, dem er gläubig vertraut; dann aber tritt er, wie ein zürnender Prophet, vor die entartete Menge: furchtbar ertönt sein Fluch über die Elenden, die nicht wert sind, Römer zu heißen, wie er; und so begräbt er sich unter den Trümmern des brennenden Kapitols.

Ganz besonders wichtig ist es, daß Rienzi bei Wagner unvermählt bleibt. „Roma heißt meine hohe Braut";

glühend und schmerzlich hat er sie geliebt, als „Königin der Welt“ wollt' er sie krönen; aber sie hielt ihm die Treue nicht, er mußte sich für sie opfern. So geht sein ganzes Denken und Fühlen auf in einem; das ist die Heldennatur, die ihre ganze Liebe ihrem Ideale weiht.

Ward dadurch die Figur der Nina, bei Bulwer die Gemahlin des Tribunen, für Wagner entbehrlich, so erhebt sich Rienzis Schwester Irene zu um so größerer Bedeutung. Bulwer hat die beiden Frauencharaktere in fesselndem Gegensatz geschildert: Nina als das schöne, königliche Weib, als die Genossin des vergötterten Gemahls im Schmerz und im Glück, als die Vertraute seiner Seele, als die Krone seines Triumphes; Irene aber als das liebende Mädchen, zart und zaghaft, bangend für den Bruder wie für den Geliebten. Wagner dagegen zeigt uns in seiner Irene sein weibliches Ideal: die Treue bis zur Entsagung, wie er sie in allen seinen Dramen mit großer Vorliebe verherrlicht. In einen schweren Kampf ist die Schwester Rienzis hineingestellt: sie liebt Adriano, den Sohn des Colonna, also des Todfeindes ihres Bruders. Sie kann nicht die Seine werden, solang Rienzi und der Adel unversöhnt einander bekämpfen; darum erfleht sie den Frieden. Wie aber dann die letzte Entscheidung naht, die ihr Herz zerreißt, da schwankt sie keinen Augenblick: sie entsagt ihrer Liebe und hält Treue bis zum Tod, des Heldenbruders Heldenschwester. Zu einer Römerin hat Rienzi die „stolze Jungfrau“ erzogen; darum kann sie mit ihm sterben; sie ist die einzige, die ihn wirklich versteht und tragisch, wie er selbst, darüber zugrunde geht.

Adriano endlich ist bei Bulwer zwar edel und tapfer, aber Rienzi gegenüber kühl und berechnend: der „kältere Mann“ sagt dem „Enthusiasten“ sehr richtig voraus, daß seine hochfliegenden Pläne scheitern werden, weil sie ohne genügende Menschenkenntnis, ohne nüchterne Berücksichtigung der Verhältnisse entworfen sind. Echt staatsmännische Weisheit, unwiderlegliche Weltklugheit liegt in vielen seiner

Reden verborgen; Rienzis Verblendung vermag er aber nicht aufzuklären, seinen Glauben an das Volk von Rom nicht zu erschüttern. So muß er ihn seinem Verderben überlassen. Der eigentlichen Entscheidung weiß er sich zu entziehen; und schließlich rettet er die geliebte Irene durch rechtzeitige Flucht. Er ist mehr philosophischer Zuschauer als Teilnehmer am Kampf, wenn ihn auch Rienzis Größe zur Bewunderung, die Verräterei des Adels zum Abscheu gestimmt hat; warmes Interesse vermag er deshalb nicht zu erwecken, und nur die Episode mit Irene während der Pest (im sechsten Buch) hat etwas rührendes.

Ganz anders bei Wagner. Hier im Drama ist Adriano der Sohn des Colonna selbst, ein feurig leidenschaftlicher Jüngling, von glühender Liebe zu Irene erfüllt, und ebenso empört über die unritterlichen, feigen Mordpläne der Nobili. Er ist es, der Rienzi vor ihrem Anschlag warnt; er ist es, der mit Irene ihre Begnadigung erfleht. Aber auch er wird in den traurigen Kampf mithineingerissen: Rienzi hat ihn für das Römertum begeistert; aber vor dem Blutvergießen entsetzt er sich; er erkennt, das seine Liebe unvereinbar ist mit seiner Pflicht. Umsonst versucht er die Versöhnung: als sie mißlingt, flucht er dem grausamen Tribunen, der sich nicht scheut, Römer gegen Römer zu führen. Den Tod des Vaters zu rächen schwört der Sohn. Denn bedeutsam hat Wagner das auch von Bulwer verwendete Motiv aufgenommen: „Weh' dem, der ein verwandtes Blut zu rächen hat!“ Rienzis jugendlicher Bruder war von den Colonna „aus rohem Mißverstand“ ermordet, jede Sühne dafür verweigert worden. Rienzi nahm das Rächeramt auf sich; und an der Leiche des alten Colonna droht ihm Adriano mit dem gleichen Schwur. Er schürt die Empörung; aber Irene weist ihn, als er sie zur Flucht bereden will, mit Entrüstung ab. Verzweifelt stürzt er sich in die Flammen und findet mit ihr sein Grab. Das ist alles echt dramatisch, voll Leben und Wahrheit; unsere innigste Anteilnahme ist dem Geschick Adrianos gesichert.

Unter den Nobili ragt der stolz-trotzige Orsini, noch mehr der harte, unbeugsame Colonna hervor, aus dem Volk die beiden Demagogen Baroncelli und Cecco. Der letztere ermordet bei Bulwer den Tribunen mit eigener Hand; Wagner hat naturgemäß alle diese Nebenfiguren nur kurz skizzieren können. Um so drastischer aber wirken die Chöre der aufgeregten, wankelmütigen Menge.

Sind auf diese Weise die einzelnen Charaktere bei Wagner den Forderungen des Dramas gemäß verändert, so ist auch die Handlung desselben straffer zusammengezogen worden. Alle Wiederholungen mußten wegbleiben; was Bulwer in seinem Roman breit entwickelt, das tritt hier in wenigen großen Bildern uns vor Augen.

Die Ouvertüre, ein glänzendes, bei virtuoser Ausführung überaus effektvolles Tonstück, baut sich auf drei Hauptthemen auf: der innigen Melodie, die in Rienzis Gebet*) zu Anfang des fünften Aufzugs wiederkehrt, der stolzen Hymne,**) mit welcher er seine Römer im dritten

*) Rienzis Gebetsmelodie.



Notenbeispiel 1.

**) Rienzis Schlachtruf.

Notenbeispiel 2.

Aufzug zur Schlacht führt, und dem Jubelchor des Volkes,*) wie er den zweiten Aufzug beschließt. Besonders die Hymne ist als Rienzis Heldenmotiv reich und kunstvoll durchgeführt.

Der erste Aufzug beginnt mit einer der nächtlichen Szenen, wie sie damals in Rom an der Tagesordnung sein mochten: die Orsini wollen ein schönes Bürgermädchen (Irene) entführen; die Colonna treten ihnen entgegen; der junge Adriano rettet die Bedrängte. Umsonst versucht Raimondo, der päpstliche Legat, die streitenden Nobili zu trennen; auch das Volk mischt sich in den allgemeinen Tumult. Sehr wirksam ist so Rienzis Erscheinen vorbereitet; sobald er auftritt, herrscht Ruhe. Die Nobili höhnen ihn für seine „schön studierte Rede" und verabreden für den nächsten Morgen, ihren Streit „vor den Toren" der Stadt auszufechten. Das benützt Rienzi, sie ihnen zu verschließen; das Volk aber ladet er ein, auf „der Trompete Ruf" zu erscheinen, um ihre „Schmach zu rächen". Es gelingt ihm, auch Adriano zu gewinnen; und bei Tagesanbruch verkündet er, unter dem Schutz der Kirche, seinen Römern die Freiheit.

Im zweiten Aufzug wird das große Friedensfest gefeiert, von dem lieblichen Gesang der Friedensboten ein-

*) Jubelchor des Volkes.

Notenbeispiel 3.

geleitet. Die Nobili haben notgedrungen sich der neuen Ordnung der Dinge unterworfen; aber sie sinnen grimmigen Verrat. Umsonst widersetzt sich Adriano dem Gedanken an Meuchelmord; der alte Colonna ist unerbittlich, die Szene zwischen Vater und Sohn gehört zu den großartigsten des ganzen Dramas. Es folgt Rienzis begeisterte Proklamation und Adrianos Warnung. Als Festspiel läßt nun der Tribun seinen Römern den Tod der Lucretia vorführen. Es ist dies die bekannte Heldin aus dem alten Rom: sie war die Gemahlin des edeln Collatinus und gab sich, als Sextus Tarquinius, der Sohn des Königs Tarquinius Superbus (534 bis 509 v. Chr.), einen frechen Angriff auf ihre Ehre wagte, selbst den Tod; ihr Gemahl und dessen Freund Brutus aber rächten sie an dem Tyrannen und gaben Rom die Freiheit wieder. Rienzi läßt diesen Vorgang pantomimisch, von der Geschichte abweichend darstellen: vor des Tarquinius Augen selbst stößt sich Lucretia dessen Schwert in die Brust: Collatinus und Brutus schwören Rache; der König (er ist hier selbst der Verführer) entflieht, in Rom wird der Friede und die Freiheit gefeiert. Es ist sehr zu bedauern, daß auf unsern Bühnen fast immer nur der Waffentanz dargestellt und dadurch das ganze Spiel auf das Niveau der gewöhnlichen Balleteinlagen herabgedrückt wird. Wagners Absicht ist damit natürlich vereitelt. Nach seiner Idee führt Rienzi hier dem Volk ein „hohes Schauspiel" vor, das ihm die Bedeutung und den Wert opferfreudiger Tugend und heldenhafter Vaterlandsliebe enthüllen soll, mit ganz direkter Bezugnahme auf die Vorgänge der Gegenwart. Darum schließt sich an die Feier im alten Rom eine solche im neuen, die Vereinigung beider versinnbildlichend. Das Festspiel darf also nicht als unwesentlich übergangen werden, da es den weihevollen Moment in Rienzis Auffassung trefflich symbolisiert. Verständnis findet er allerdings mit dieser poetischen Idee nirgends. Vielmehr benutzen die Nobili den unbewachten Augenblick zum Attentat: Orsini führt den

Dolchstoß auf Rienzi. Dieser trägt unter seinen Prunkgewändern ein Panzerhemd und bleibt daher unverwundet. Laut fordert das Volk die Bestrafung der Schuldigen; aber Rienzi, durch Irenes und Adrianos Flehen erweicht, erbittet ihre Begnadigung, von der er wahre Versöhnung erhofft.

Der dritte Aufzug enthält den Kampf gegen die abtrünnigen Nobili, den Rienzi mit dem berühmten „Santo spirito cavaliere“ als Feldgeschrei*) eröffnet und siegreich besteht. Adriano, der vergeblich versucht hat, den Zusammenstoß zu verhindern, schwört an der Leiche seines Vaters, des alten Colonna, Rache.

Im vierten Aufzug kommt die Empörung gegen Rienzi, von Adriano geschürt, zum ersten Ausbruch; noch einmal gelingt es der hinreißenden Gewalt seiner Persönlichkeit, die gegen ihn Verschworenen umzustimmen; als aber aus der Kirche statt eines „Te Deum“ düsterer Gesang ertönt und Raimondo, der Legat, den Bannfluch gegen den Tribunen und seine Anhänger verkündet, da entflieht alles Volk, und Rienzi steht allein. Nur Irene, von Adrianos Bitten ungerührt, hält bei ihm aus; und indem er ihr ins Auge schaut, darf er sagen: „noch gibt's ein Rom!“

Der fünfte Aufzug endlich beginnt mit Rienzis berühmtem Gebete.**) Irene gelobt ihm begeistert und hingebend Treue bis zum Tod, und Adriano verschwendet vergeblich die feurigsten Liebesbeteuerungen, um sie zur Flucht zu bestimmen; sie erwehrt sich seiner, und er eilt wie wahnsinnig fort. Zum letzten Male tritt der Tribun vor das Volk: er mahnt es an seinen feierlichen Schwur; wildes Geheul antwortet ihm, und Feuerbrände fliegen auf den Palast. Da flucht Rienzi dem entarteten Rom und wird, mit Irene und Adriano, von dem zusammenstürzenden Kapitol zerschmettert.

---

*) Notenbeispiel Nr. 2 Seite 31.
**) Notenbeispiel Nr. 1 Seite 31.

So schließt, großartig wirkungsvoll, das Drama, das uns in so erschütternden Szenen Rienzis, des „letzten Tribunen", tragisches Geschick verlebendigt hat. Nur wer die dichterische Absicht Wagners recht erkennt, wird deren Verwirklichung in Text und Musik dieser Oper zu würdigen wissen.

Der fliegende Holländer.

Als Musikdirektor in Riga, schon vor der Vollendung des „Rienzi", hatte Richard Wagner einen Sagenstoff kennen gelernt, der sich ihm „unauslöschlich einprägte" und bald in ihm „die Kraft zur Wiedergeburt gewann". Es ist sehr interessant, zu lesen, was er selbst darüber in seinen „gesammelten Schriften und Dichtungen", dritte Auflage, Band I Seite 13 und Band IV Seite 258 mitteilt. Die Gestalt des fliegenden Holländers war es, die seiner Phantasie neue Nahrung und Richtung gab; im Sommer 1839 wurde sie ihm vollends lebendig. Da mußte er auf der Reise von Riga nach London alle Schrecken einer Seefahrt kosten; dreimal wiederholte heftige Stürme zwangen sogar, in einen norwegischen Hafen einzulaufen. „Aus dem Munde der Matrosen" erhielt Wagner die Sage, die er nur aus der Lektüre kannte, bestätigt; und die bestandenen Abenteuer hinterließen tiefen Eindruck. In Paris versuchte er dann, nach selbstverfaßtem Entwurfe ein französisches Textbuch daraus zu erhalten; als dies mißlang, schuf er in wenigen Wochen (Sommer 1841) den „fliegenden Holländer" in Text und Musik und bestimmte die neue Oper nicht mehr für Paris, sondern für Deutschland. Durch Meyerbeers Vermittlung wurde dieselbe in Berlin zur Aufführung angenommen; und in Dresden gab man sie, als nach dem glänzenden Erfolge des „Rienzi" Wagner Hofkapellmeister daselbst geworden war, zum ersten Male.

Allein die Aufnahme des Werkes war lau und geteilt; das Publikum war überrascht und konnte sich in dem Neuen und Ungewohnten, das ihm hier geboten wurde, nicht all sogleich zurechtfinden. In der Tat ist der „fliegende Holländer" ganz anders geartet als der „Rienzi". Wir haben diesen als Abschluß der sogenannten „großen Oper" kennen gelernt und fassen demgemäß den „fliegenden Holländer" als den Übergang zu einem neuen Stil, der sich dann im „Tannhäuser" zum ersten Mal mit voller Kraft offenbart. Es ist der Bruch mit der Tradition, wie er im „Rienzi" vorbereitet wird, nunmehr vollzogen. Kein historischer Stoff, sondern eine Volkssage ist hier der Dichtung zugrunde gelegt: ein bedeutender Fortschritt, dramatisch wie musikalisch, vom konventionellen zum reinmenschlichen Ausdruck. Nach Maßgabe der damaligen Verhältnisse hielt es Wagner für angezeigt, nicht nur eine „programmatische Erläuterung" zur Ouvertüre, sondern auch „Bemerkungen zur Aufführung" des „fliegenden Holländers" zu veröffentlichen, wie sie in seinen „gesammelten Schriften und Dichtungen", dritte Auflage, Band V Seite 160 und 176 mitgeteilt sind. Dieselben werden auch uns, denen die Oper längst vertraut geworden ist, Führer sein zu richtigem Verständnis der Charaktere. Zuvörderst aber haben wir den Stoff allein näher ins Auge zu fassen.

Die Sage vom fliegenden Holländer stammt aus dem Zeitalter der großen Entdeckungen, als die Seefahrt un geahnten Aufschwung nahm, als die Reisen in fremden Meeren neue Eindrücke, neue Gefahren brachten und so der erregten Phantasie auch neuen Stoff zur Sagenbildung zuführten. Abenteuer, Unglücksfälle, Verbrechen wurden mit abergläubischen Vorstellungen ausgeschmückt; Hauffs bekanntes Märchen „das Gespensterschiff" ist ein deutliches Beispiel davon.

Der fliegende Holländer gehört nun insbesondere zu denjenigen Frevlern, welche zu ruhelosem Wandern ver dammt sind, wie der ewige Jude. Wieviel historischer

Grund in solchen Sagen verborgen liegt, das läßt sich natürlich nicht mehr erkennen. Dunkle Kunde von dem, was in fernen Weltteilen sich zugetragen, mochte hie und da ins Heimatland dringen; da setzte dann die Dichterkraft des Volkes ein und wob um die Gestalten seiner Seehelden ein mystisches Gewand.

Ein verwegener holländischer Seefahrer, so lautet hier die Sage in lokaler Färbung, hat sich in tollem Übermut an Gott versündigt und dadurch den Fluch auf sich geladen, für ewige Zeiten auf dem Meer herumirren zu müssen. Seine Greueltat wird dabei verschieden angegeben: entweder er hat gemordet, um eines anderen Braut und Schätze zu gewinnen, oder er hat — und dies ist die verbreitetste Fassung — in Sturm und Wetter den vermessenen Schwur getan, trotz Himmel und Hölle ein Kap umsegeln zu wollen. Auch mit Namen wird er genannt: Kapitän van der Decken, van Straten, von Evert, oder Barend Fokke.

Die schauerliche Sage ist wohl am meisten bekannt geworden durch Marryats vielgelesenen Roman „the phantom ship", von Dr. Karl Kolb 1844 übersetzt und „der fliegende Holländer" betitelt. Hier hat Kapitän van der Decken auf eine Reliquie vom Kreuze Christi den Schwur getan, bei Sturm und Wetter ein Kap umsegeln zu wollen, und wenn er sich abmühen müßte bis zum jüngsten Tag; außerdem hat er, wiewohl unabsichtlich, seinen ihm widerstrebenden Piloten ins Meer gestürzt. Zur Strafe dafür muß er nun solang ruhelos segeln, bis er an Bord seines Schiffes über derselben heiligen Reliquie demütige Reuetränen weinen kann. Diese Erlösung hat ihm „einer jener mitleidigen Geister" eröffnet, „deren Tränen strömen für die Verbrechen der Sterblichen". Sein eigener Sohn bringt sie ihm. Dieser hat zwar ein Weib, das ihm Treue hält bis zum Tod; aber zur Sühne für die Schuld seines Vaters verhilft ihm ein ganz anderes Motiv: er vergibt seinem Todfeinde. Im übrigen ist bei Schilderung des gespenstischen

Schiffes der Hauptnachdruck darauf gelegt, jede Begegnung mit demselben als verhängnisvoll erscheinen zu lassen; darum ist der fliegende Holländer von allen Seeleuten gefürchtet.

Irgendwelchen poetischen Wert wird man diesem Romane wohl kaum zusprechen wollen; das bedeutsamste Moment ist darin zu suchen, daß dem Verfluchten eine Erlösung bereitet wird. Wagner hat keinesfalls aus Marryat geschöpft; seine einzige Quelle war vielmehr, wie er selbst angibt, Heinrich Heine. Beide haben in Paris über den Stoff miteinander Gedankenaustausch gepflogen.

Heine erzählt in den „Memoiren des Herrn von Schnabelewopski", zuerst erschienen 1834 im „Salon" Band I, im sechsten und siebenten Kapitel von einer Theatervorstellung in Amsterdam, welche die Sage vom fliegenden Holländer zum Gegenstande gehabt hätte. Ein Volksstück solcher Art in Holland aufzufinden, ist nicht gelungen; die Möglichkeit, daß eines vorhanden gewesen und aufgeführt worden sei, läßt sich auch nicht unbedingt verneinen. Wir wissen also nicht, ob Heine hier ein wirkliches Erlebnis geschildert oder frei gedichtet hat. Jedenfalls berichtet er ziemlich getreu so, wie er die Sage damals lokalisiert in Holland gehört hat; und seine Auffassung ist bis ins einzelne für Wagner bestimmendes Vorbild geworden, von den „blutroten Segeln am dunkeln Mast" bis zum Opfertod des liebenden Mädchens, das den Frevler erlöst.

In diesem Hauptzug der Dichtung vor allem haben sich Heine und Wagner gefunden. Der Holländer ist dem Fluch verfallen, bis ein Weib ihn erlöst, das ihm Treue hält bis zum Tode. Dieses Motiv, das bei Heine ganz neu und unvermittelt auftritt, mußte Wagner mit aller Kraft erfassen; es ist ja sein Lieblingsgedanke, der in all seinen Dramen wiederkehrt: aus innigem Mitleid schöpft die Liebe die Kraft des Heroismus; ob sie nun entsagen muß oder sich selbst aufopfert, ihre Treue befähigt sie zum Erlösungswerk. Hier war Wagner in seinem Element; noch

weit mehr als die Irene im „Rienzi“ schuf er die Senta im „fliegenden Holländer“ als die Verkörperung seines weiblichen Ideals.

Nur wenig brauchte er an dem zu ändern, was er bei Heine vorfand. Daß er den Schauplatz der Handlung nach Norwegen verlegte, erklärt sich leicht aus den erwähnten Reiseerlebnissen. So konnte er seine Senta zu einem träumerischen nordischen Mädchen machen und ihr die Figuren des Daland und des Erik zur Seite stellen. Sehr beherzigenswert noch heute erscheint seine Warnung, diese drei Charaktere nicht zu vergreifen.

Senta soll frei sein von krankhafter Sentimentalität, im Gegenteil, ein starker, mutiger Charakter, der sich im Dienst der einmal unauslöschlich eingeprägten Überzeugung voll und ganz hingibt. Sie ist so erfüllt von Mitleid mit dem Geschick des „bleichen Mannes“, dessen Bild sie anstarrt und dessen Ballade sie singt, daß sie sich „mit kräftigem Wahnsinn“ in den Gedanken hineinlebt, sie sei zu seiner Retterin berufen. Darum erschrickt sie gar nicht über seine Erscheinung: es wird nur vor ihr lebendig, was sie längst innerlich erschaut hat, und alles weitere entwickelt sich mit zwingender Notwendigkeit.

Ihr Vater Daland ist dagegen eine einfache, nüchterne Natur, stolz auf sein Kind, empfänglich für Geld und Gut, ein derber Seemann, aber weder lächerlich noch abstoßend darzustellen. Ebensowenig darf Erik ins Weichliche, Schmachtende gezogen werden. Er ist leidenschaftlich in seiner Liebe wie in seinem Haß; für Sentas Schwärmerei fehlt ihm jedes Verständnis; er sieht nur das Verderben nahen für sich und sie. Wagner geht soweit, daß er erklärt, in Eriks Kavatine (im dritten Aufzug) sei ihm sogar Änderung und Streichung lieber als süßlicher Vortrag.

Von den Nebenpersonen ist Mary, die Amme der Senta, mit Humor charakterisiert; der Steuermann aber singt in glücklich getroffenem, volkstümlichem Tone. Den

Chören der Matrosen ist große Frische eigen; das „Spinnerlied“ der Mädchen (zu Beginn des zweiten Aufzugs) ist voll Poesie und Grazie und außerordentlich beliebt geworden.

Das lebhafteste Interesse nimmt naturgemäß der Holländer selbst in Anspruch. Unheimlich ernst ist seine erste Erscheinung; bleich und düster tritt er ans Land. Aber sobald er seiner Sehnsucht nach Ruhe und Heimat Ausdruck verleiht, gewinnt er unsere volle Teilnahme. Rührend und ergreifend sind seine Klagen; erst das Aufleuchten der Hoffnung belebt ihn freudig. Es läßt sich wohl begreifen, wie Richard Wagner gerade in Paris Worte und Töne für solche Stimmung fand. In der großen, fremden Weltstadt stand der junge Künstler, einsam und verlassen; allgewaltig ergriff ihn das Heimweh nach der deutschen Erde, nach der vaterländischen Kunst. So war der Holländer damals seinem innersten Empfinden ein verwandter Geist; tiefbewegt von dem ersten Volksgedicht, das ihm zu Herzen drang, ward er selbst zum Dichter und schuf aus unmittelbarem Drang seiner Seele. Am bedeutendsten gelang ihm der zweite Aufzug. Wie hier der Holländer gegenüber dem Weibe, das ihn zu erlösen berufen ist, erst zaghaft, dann immer zuversichtlicher das Ende seiner Qualen nahen fühlt, bis er bei ihrem begeisterten Treueschwur laut aufjubelt und sich gerettet weiß – das ist mit hinreißender Kraft und leidenschaftlicher Steigerung dargestellt. Ebenso entspricht es dem finsteren Charakter des Unseligen, wenn er im dritten Aufzug bei dem mindesten Schein von Verrat sein Heil verloren gibt; doch aber ist seine Liebe zu Senta so stark und selbstlos, daß er sie wenigstens vor dem Verderben bewahren will, dem er sich nunmehr auf ewig verfallen wähnt. So tritt er als Mensch, nicht etwa nur als Gespenst, vor unsere Augen, eine trotz ihrer Schuld unsere volle Teilnahme erweckende, rührende Gestalt.

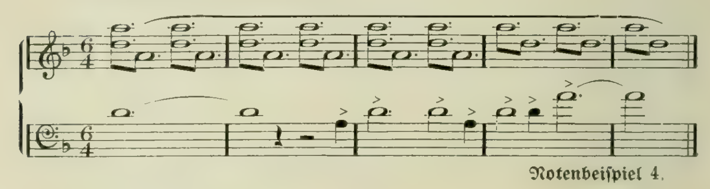
Der Gang der Handlung bietet dem Verständnis keinerlei Schwierigkeit.

Die Ouvertüre setzt unmittelbar mit dem Quintenmotiv*) ein, welches die unheimliche Erscheinung des Holländers so überaus treffend schildert. In spannender Durchführung malt sie dessen Irrfahrten, bis das Motiv der Erlösung**) siegreich über die Wogen des Orchesters emporschwebt.

An steilem Felsenufer der norwegischen Küste beginnt

---

*) Motiv des Holländers.



Notenbeispiel 4.

**) Motiv der Erlösung.



Notenbeispiel 5.

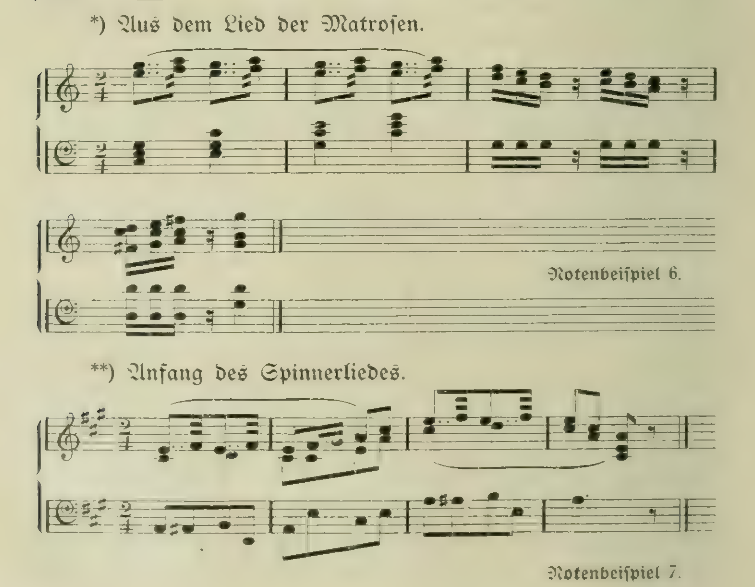
der erste Aufzug. Daland, ein erfahrener Seemann, sieht sich vom Sturm meilenweit verschlagen und muß notgedrungen in der unwirtlichen Bucht übernachten. Kaum ist er mit seiner Mannschaft zur Ruhe gegangen, so naht blitzschnell das Schiff des Holländers und wirft dem Norweger gegenüber Anker. In seiner großen, anstrengenden und effektvollen Auftrittsarie gibt der Holländer den widerstreitenden Gefühlen Ausdruck, die ihn beim Betreten des Landes bewegen. Alle sieben Jahre ist es ihm vergönnt, das Heil zu suchen; aber er verzweifelt daran, es zu finden. „Um ew'ge Treu' auf Erden ist's getan" — er glaubt an keine Erlösung mehr und fragt ingrimmig den „geprief'nen Engel Gottes", der ihm diese Heilsbedingung gewann, ob es nur Spott und Hohn war, als er sie ihm verkündete. Aber auch den ersehnten Tod kann er nicht finden, kein Grab will sich ihm öffnen. Er erhofft nur mehr die ewige Vernichtung am Tag des Gerichtes; dumpf antwortet der Chor seines Schiffsvolks. Mittlerweile ist es Tag geworden; Daland kommt herbei und fragt, halb neugierig, halb teilnehmend, nach des Fremden Herkunft. Die Schätze und Kostbarkeiten, die dieser gleichgültig verschenkt, reizen Dalands Begierde; der Holländer aber fragt nur, ob er eine Tochter habe, und ruft nach der Antwort „fürwahr, ein treues Kind" sogleich: „sie sei mein Weib!" Er muß ja rastlos suchen nach dem Heil, das er schwermütig ersehnt und kaum mehr zu erhoffen wagt. Die weiche Gesangsstelle „ach, ohne Weib, ohne Kind bin ich" bildet einen treffenden Gegensatz zu Dalands frohem Erstaunen. Nicht nur aus Habgier verkauft dieser seine Tochter; des Fremden Edelmut hat ihn bewegt, sein Los ihn gerührt; es ist etwas geheimnisvoll Zwingendes in dessen Wesen. So verabreden beide sofortige Heimfahrt, Daland voraus, der Holländer ihm nach, mit vollen Segeln.

Der zweite Aufzug zeigt ein großes Zimmer in Dalands Hause; von Mary beaufsichtigt, sitzen die Mädchen am Kamin, spinnen und singen. Mit seiner Kunst ist der kecke

Rhythmus der Matrosenlieder*) ins Zierliche und Anmutige gewendet; nicht leicht ist auch irgend ein Stück aus Wagners Werken so rasch populär geworden, wie dieses Spinnerlied.**) Nur Senta schließt sich aus; „im Großvaterstuhl zurückgelehnt" ist sie „im träumerischen Anschauen des Bildes im Hintergrunde versunken", welches den fliegenden Holländer vorstellt. Sie kennt seine Geschichte, die für sie keine Sage, sondern Wahrheit ist; das innigste Mitleid mit dem „bleichen Manne" beherrscht ihr Denken und Fühlen. Umsonst will Mary sie zur Vernunft ermahnen; und doch hat gerade sie ihr „die Kunde gegeben", die ihr nicht mehr aus Kopf und Herzen will. Die Mädchen necken Senta mit des heißblütigen Erik Eifersucht; sie aber unterbricht ihr Lachen, um selbst die Ballade vom fliegenden Holländer zu singen.

Musikalisch und dramatisch ist diese Ballade von hoher Bedeutung. Die beiden Hauptmotive der ganzen Oper,

*) Aus dem Lied der Matrosen.



Notenbeispiel 6.

**) Anfang des Spinnerliedes.

Notenbeispiel 7.

das des Holländers*) und seiner Erlösung,**) treten hier unmittelbar nacheinander in ergreifender Lebendigkeit auf; weit entfernt, eine bloße „Einlage“ zu bilden, wie sie in der Oper sonst beliebt ist, bringt die Ballade vielmehr einen dramatischen Wendepunkt: denn Senta singt sich mit derselben frei zum klaren Bewußtsein ihrer Sendung. Mit wachsender Teilnahme hören ihr die Mädchen zu, wie sie „das Los des Ärmsten“ schildert, der „mit tollem Mute geschworen und geflucht“, den „der Satan beim Wort genommen“, der nun „verdammt, ohne Rast, ohne Ruh'“ die Meere durchirrt. Alle sieben Jahre geht er ans Land, ein treues Weib zu suchen, das ihn allein erlösen könnte; aber nur „falsche Lieb'“ hat er gefunden, treu bis zum Tod ist ihm keine geblieben. Während aber die Mädchen tiefergriffen, leise in den Schlußvers einstimmen, springt Senta auf, „von plötzlicher Begeisterung hingerissen“: „ich sei's, die dich durch ihre Treue erlöse!“ so lodert ihr heroischer Entschluß auf mit unwiderstehlicher Glut. Diese dramatische Entwicklung ihres Mitleids bis zum Enthusiasmus der opferfreudigen Liebe ist meisterhaft. In demselben Augenblick erscheint Erik unter der Tür und überschaut die Situation. Er meldet, daß Daland heimkehrt; umsonst versucht er, Sentas Jawort für seine Werbung zu erlangen. Er muß mit Schmerz und Zorn innewerden, daß ihre ganze Phantasie von der Schwärmerei für den unheimlichen Gast erfüllt ist, dessen Bild er verwünscht. „Satan hat dich umgarnt“ ruft er ihr zu und will ihr als letzte Warnung den Traum mitteilen, der ihn erschreckt hat. Aber weit entfernt, sich vor dem zu entsetzen, was er ihr ausmalt, fällt sie vielmehr ein, wie in die Erzählung längst erwarteter Dinge — es ist ja nur die Erfüllung ihrer eigenen Träume, die er ihr schildert. Der Vater wird den fremden Seemann ins Haus führen, sie wird sich an seine Brust werfen, mit ihm aufs Meer entfliehen — es wird alles wahr werden,

*) Notenbeispiel Nr. 4 Seite 42

**) Notenbeispiel Nr. 5 Seite 42

was Erik geschaut hat. Jetzt erkennt er klar, daß Senta für ihn verloren ist; verzweiflungsvoll stürzt er hinaus. Auch diese Szene ist genial erfunden. Jetzt ist die Entscheidung vorbereitet; wie Senta sich dem Bilde wieder zuwendet, erscheint der Holländer selbst unter der Türe. Es folgt, nach Dalands Entfernung, die grandiose Szene, in welcher Senta das begeisterte Gelübde der Treue bis zum Tode ablegt, der Holländer aber den Engel preist, der ihm Heil und Erlösung bringen soll. Hier ist der Höhepunkt erreicht, in Wort und Ton von unbeschreiblicher Wirkung: über alle Zweifelsqualen hinweg tönt das Motiv der siegenden Liebe,*) es triumphiert die hingebende Treue des opfermutigen Weibes.

Im dritten Aufzug erblicken wir wieder die beiden Schiffe einander gegenüber. Auf dem des Norwegers wird die Heimkehr gefeiert: die Matrosen singen und jubeln;**) die Mädchen bringen ihnen Speisen und Getränke. Zuletzt wird es auch auf dem holländischen Fahrzeug lebendig;

*) Motiv der siegenden Liebe.

Notenbeispiel 8.

**) Notenbeispiel Nr. 6 Seite 44.

nach kurzem, grauenerregendem Gesang, der wie Hohn auf ihr eigenes Schicksal klingt, versinkt dessen Mannschaft wieder in Totenstille. Gleich darauf stürzt Senta aus dem Hause, gefolgt von Erik, der sie noch einmal beschwört, ihm zu halten, was sie ihm einstens zugesagt, und von dem Fremden zu lassen, vor dem ihm graut. Der Holländer kommt dazu, glaubt sich verraten und verloren und will durch unverzügliche Trennung Senta vor dem Los ewiger Verdammnis bewahren, das alle trifft, die ihm die Treue brechen. Blitzschnell eilt er auf sein Schiff, gibt sich ihr ganz zu erkennen und geht augenblicklich in See. Aber ehe es Daland und Erik verhindern können, reißt Senta sich von ihnen los, eilt auf das Felsenriff zu und stürzt sich ins Meer, „treu bis zum Tod," wie sie's gelobt. Sogleich verschwindet das Schiff des Holländers, und beide verklärte Gestalten, einander umschlungen haltend, schweben unter den Klängen des Erlösungsmotives*) zum Himmel empor.

So hat Richard Wagner mit freier schöpferischer Kraft aus der ernsten Volkssage eine ergreifende Dichtung geschaffen.

*) Notenbeispiel Nr. 5 Seite 42.

Tannhäuser.

Wiederholt und ausführlich, mit einer wohlbegreiflichen Vorliebe, hat sich Richard Wagner gerade über seinen „Tannhäuser" ausgesprochen. In den „gesammelten Schriften und Dichtungen", dritte Auflage, Band IV Seite 269 u. f. schildert er eingehend, wie er dieses Drama in leidenschaftlich erregter Stimmung schuf und sein eigenstes Wesen darin austönte; und bei jeder Gelegenheit weist er auch sonst darauf hin, daß der „Tannhäuser" von höchster Bedeutung für seine ganze künstlerische Entwicklung sei. So sehr war ihm dieses Werk ans Herz gewachsen, daß er bei Versendung an die Bühnen eine detaillierte Anweisung zu korrekter Aufführung mitgeben zu müssen glaubte (Band V Seite 123), an die Dirigenten und Darsteller gerichtet und für die Auffassung des „Tannhäuser" von hohem Interesse. Er spricht darin das stolze Wort aus, eine durchaus glückliche Darstellung des Titelhelden sei das Höchste, was der Sänger dieser Rolle in seiner Kunst leisten könne.

Wir sind jetzt mit dem „Tannhäuser" auf das genaueste vertraut; wir sind sogar gewöhnt, ihn und den „Lohengrin" von Gegnern der späteren Werke als Wagners „beste Opern" bezeichnet zu hören, weil hier noch Klarheit und Verständlichkeit, Melodie und Regel herrsche und weder an die Ausführenden noch an das Publikum übermäßige Anforderungen gestellt seien. Da mag es uns wundern, daß

Wagner es für so notwendig hielt, eine richtige Wiedergabe mit allen Mitteln zu erstreben und groben Mißgriffen durch nähere Erläuterung seiner künstlerischen Absichten vorzubeugen.

Wir müssen uns aber daran erinnern, daß der „Tannhäuser" 1843 vollendet, 1845 (in Dresden) zum ersten Male aufgeführt wurde. Er erschien seinerzeit ebenso kühn, ebenso gewagt und abnorm, wie es dann auch mit den späteren Werken der Fall war. Trat Wagners Schaffen schon von Anfang an aus dem Rahmen des Gewohnten und Bestehenden heraus, so ist der Abstand zwischen seinen einzelnen Werken doch wohl nie so fühlbar geworden, wie gerade vom „fliegenden Holländer" zum „Tannhäuser". Es ist daher vollberechtigt, wenn er für diesen letzteren die ausgewählteste Sorgfalt verlangt, „eine Sorgfalt, die dieser Vorstellung den gewohnten Opernaufführungen gegenüber den Charakter des Ungewöhnlichen gibt".

Hier zum ersten Male, in noch viel höherem und strengerem Sinn als im „Holländer", sollte die Oper zum Drama werden, sollte ein ernster, ein tragischer Stoff zu intensiver musikalisch-poetischer Ausgestaltung gelangen. Mit dem „Tannhäuser" hat Wagner seine ureigenste Bahn betreten; mit diesem Werke tut er den ersten, festen Schritt entscheidender Sicherheit auf einem Gebiete, das ihm fortan allein gehört und das er sich in ununterbrochen steigender Entwicklung ganz erobert hat.

Der „Tannhäuser" ist also in der Tat etwas Neues in jeder Beziehung. Für seinen Schöpfer war es eine überaus bedeutungsvolle Tat, das eigene Kunstideal zum ersten Male klar zu erschauen und demselben den ersten zwingenden Ausdruck zu verleihen. Mit Leichtigkeit fassen wir rückschauend den „Tannhäuser" als den eigentlichen Grundpfeiler des Gebäudes, das sich vor unsern Augen weiter aufgerichtet und mit dem „Parsifal" bekrönt hat. Das Publikum vor sechzig Jahren aber konnte solches noch nicht ahnen. Einem merkwürdigen künstlerischen Ereignis

stand es ergriffen und verwirrt gegenüber; das Neue wirkte fremd. Die Tore einer unbekannten Welt sah man gesprengt; und so viele willig die Genialität anerkannten, welche unwiderstehlich aus dem Werke sprach, so wenig ließ sich damals voraussehen, wohin dieselbe führen werde. Wir haben's indessen erlebt; wir haben mit Staunen gesehen, wie sogar viel schneller, als die erste Enttäuschung glauben mochte, Verständnis und Teilnahme für diese neue Kunst in weitesten Kreisen erwachte und wuchs, bis auf den heutigen Tag.

Ein Hauptgrund für Wagners Volkstümlichkeit liegt ganz entschieden in dem durchaus nationalen Charakter seiner Werke. Webers „Freischütz", Mozarts „Zauberflöte", Beethovens „Fidelio" sind deutsch in hervorragendem Sinne; und deutsch in eben dem Maße, wenn auch in anderer Eigenart, ist Wagner seit dem „Tannhäuser".

Das zeigt schon die Wahl seiner Stoffe: die Sagen des Volkes sind es, die seine dichterische Phantasie ergreifen; hatte schon der „Holländer" seinen Blick von der „großen Oper" mit ihrem historisch-politischen Scheingepränge abgelenkt, so fand er nun im Volksgedicht vollends die Kraft zu dramatischer Darlebung rein menschlicher Leidenschaften und Schicksale. Diese sind immer die ergreifendsten, und auf heimatlichem Boden geschildert auch die verständlichsten. Darum ist der „Tannhäuser" schon als Stoff eine so überaus bedeutende, glückliche Wahl zur Begründung eines echt nationalen Kunstwerkes.

Mit großer Lebendigkeit schildert Wagner, wie ihm das Volkslied vom Tannhäuser die Augen öffnete, wie er diese heroische Gestalt, die er vordem nur aus der Literatur gekannt, nun erst in ihrem ganzen poetischen Werte begriff. Dieses Volkslied stammt aus dem 16. Jahrhundert. Ein Ritter und Minnesänger Tannhäuser hat im 13. Jahrhundert in Süddeutschland gelebt, einen Kreuzzug mitgemacht und manches heitere und frohe Lied gesungen; auch ein Bußlied wird ihm zugeschrieben. Wie er zum

Helden einer romantischen Sage ward, läßt sich nicht mehr sicher ergründen. Das Volkslied schildert, wie der Tannhäuser von der Frau Venus, der Göttin der sündigen Liebe, umgarnt und in ihrem Zauberberg festgehalten wird, bis er sich unter Anrufung der Jungfrau Maria („Maria, Mutter, reine Maid") herausrettet und nach Rom pilgert, um von dem Oberhaupt der Christenheit Vergebung seiner Missetat zu erlangen. Aber der Papst verwirft seine demütige Buße und spricht das Verdammungsurteil über ihn: „so wenig das Stäblein grünen mag, (das dürre, das er in seiner Hand hält) kommst du zu Gottes Hulden!" Da zieht der Tannhäuser, am ewigen Heil verzweifelnd, wieder zur Frau Venus, die ihn freudig willkommen heißt und nun für immer als „auserkorenen Buhlen" empfängt. Mit unverhohlenem Tadel gegen die Härte des Papstes, der dem reuigen Sünder die Absolution nicht hätte weigern dürfen, schließt das in seiner kernigen Einfachheit geradezu ergreifende Gedicht.

Im ersten Bande von Grimms „deutschen Sagen", zweite Auflage 1865, ist unter Nr. 171 die Sage vom Tannhäuser schlicht und eindringlich nacherzählt. Ebenda im zweiten Bande, unter Nr. 563, finden wir den Bericht über den Sängerkrieg auf der Wartburg.

Dieser wird zuerst von einem (thüringischen) Dichter des 13. Jahrhunderts besungen, erscheint also viel früher als die Sage vom Tannhäuser und zunächst ohne allen Zusammenhang mit derselben.

Es wird in diesem alten, zum Teil schwierig zu erklärenden Liede geschildert, wie unter dem Landgrafen Hermann von Thüringen, welcher 1190—1216 regierte und in Eisenach glänzend Hof hielt, die berühmtesten Dichter einen Wettkampf veranstalteten. Walther von der Vogelweide, Wolfram von Eschenbach, Reimar Zweter, Heinrich Schreiber, Biterolf und Heinrich von Osterdingen wetteifern gegeneinander, teils in Erörterung der schwierigsten Fragen oder in Lösung dunkler Rätsel, teils

im Lob ihrer Fürsten. Es ist also nicht sowohl ein musikalisches, als vielmehr ein poetisches Turnier, das hier ausgefochten wird: die Sänger des Mittelalters sind Dichter. Sehr harte Bedingungen sind gestellt: der Unterliegende verliert sein Haupt an den Henker. Heinrich von Ofterdingen, von den andern hart bedrängt, sucht Schutz zu Füßen der Landgräfin Sophie; auf ihre Fürsprache hin darf er den Meister Klingsor, den berühmten Zauberer aus Ungarn, zu Hilfe holen. In der letzten Nacht der bedungenen Jahresfrist erscheinen sie beide auf der Wartburg; Klingsor legt den Sängerstreit bei und kämpft dann noch mit Wolfram von Eschenbach, ohne ihn jedoch überwinden zu können.

Beruht somit das Volkslied vom Tannhäuser auf wirklich volkstümlicher Sagenbildung, so ist dagegen die Schilderung des Sängerkrieges offenbar Dichtung eines Einzelnen. Historische Grundlage läßt sich für ein solches Ereignis auf der Wartburg nicht gewinnen; wohl aber darf der Gedanke, die berühmtesten Sänger jener Zeit im Wettkampf zu vereinigen, bei aller Phantasterei in der Ausführung als ansprechend und charakteristisch gelten.

Hochinteressant ist nun aber die Kombination dieser beiden Sagen, die, wie wir sahen, ursprünglich keinerlei Berührungspunkt miteinander aufweisen. Heinrich von Ofterdingen ist mit dem Tannhäuser identifiziert worden. Die moderne Forschung muß diese Idee freilich als absolut verfehlt abweisen; sie erkennt die ganze Figur des Heinrich von Ofterdingen als unhistorisch, als Erfindung des Dichters vom „Sängerkrieg“ (nicht etwa gar als den Dichter des Nibelungenliedes!) und hat alle weiteren Vermutungen als irrig erwiesen. Aber das hat uns hier nicht zu kümmern. Wagner nahm die (zuerst von C. T. L. Lucas in seinem Buch „über den Wartburgkrieg“ 1838 verfochtene) Gleichsetzung Heinrichs von Ofterdingen mit dem Tannhäuser begierig auf; denn sie erschloß seinem Dichterblick eine ganz neue Perspektive, sie ließ ihm den ganzen Sagenkreis in

neuem Lichte erscheinen und dramatischen Zusammenhang gewinnen.

Nun war der Tannhäuser in den Mittelpunkt einer buntbewegten Welt getreten und dem berühmtesten Sänger, Wolfram von Eschenbach, gegenübergestellt; er, der im Venusberg geweilt, erscheint berufen, seine ganze außerordentliche Persönlichkeit auch künstlerisch zu betätigen. Zum Sitze der Frau Venus aber machte Wagner den Hörselberg bei Eisenach; denn hier sollte nach altem Volksglauben auch Frau Holle hausen, d. i. Holda, (ursprünglich Wotans Gemahlin Fricka) die schon Jakob Grimm mit der Frau Venus verglich. So ist also auch ein einheitlicher Schauplatz für die Handlung erreicht, in welcher der Tannhäuser eine so hervorragende Rolle spielt.

Auf solcher gänzlich veränderten Grundlage schuf nun Wagner eine selbständige Neudichtung. Sein Tannhäuser gelangt, wie er sich aus dem Venusberg herausgerissen hat, sofort zu dem Landgrafen Hermann von Thüringen und zu dem Sängerfest auf der Wartburg. Hier aber tritt uns eine neue Gestalt entgegen, deren Verständnis nicht nur für dieses Drama, sondern für Wagners gesamte Dichtung überhaupt von der allergrößten Wichtigkeit ist.

An Stelle der Landgräfin Sophie erscheint Elisabeth die Nichte des Landgrafen.

Nur äußerlich hat E. T. A. Hoffmann, den Wagner (neben Tieck) unter seinen Quellen selbst aufführt, mit seiner Erzählung in den „Serapionsbrüdern" (Band II Abschnitt 3: „der Kampf der Sänger"; in den „gesammelten Schriften" 1857 Band II Seite 25) Anhaltspunkte für Wagners Dichtung dargeboten; manche Einzelheit ist für das Drama entlehnt, meistens aber in ganz anderer, selbständiger Weise verwertet worden. Bei Hoffmann werben Wolfram von Eschenbach und Heinrich von Ofterdingen mit wechselndem Erfolg um die Liebe der „jungen schönen Wittib" Mathilde von Falkenstein, welche am Hofe des Landgrafen als gefeierte „Königin" lebt und durch ihre Anmut und Huld alle

Sänger begeistert. Heinrich lernt bei Klingsor berückende Weisen, mit denen er Mathildens Beifall erringt; gegen den Ansturm der übrigen holt er seinen Meister selbst zu Hilfe. Aber Klingsor weicht (mit seinem Diener Nasias, der von der schönen Helena und von den Freuden des Venusberges singt) dem herrlichen Liede Wolframs, das die reine, fromme Liebe preist; auch Heinrich unterliegt, gibt Mathilde verloren, bekennt sich aber durch Wolfram aus dem Bann des bösen Zauberers befreit und lebt dann in hohen Ehren am österreichischen Fürstenhof.

Bei Hoffmann ist es also Wolfram, der gottbegnadete Sänger, der Mathilde gewinnt, indem er sie und den Rivalen vor Verführung durch teuflische Geister rettet. Ganz anders Wagner.

Schon im „fliegenden Holländer" ist die hingebende Liebe des Weibes gefeiert, das treu bis zum Tod sich selbst als Opfer zu bieten vermag zur Rettung des geliebten Mannes; aus Mitleid mit dem Unseligen, der keine Heimat kennt und keinen Frieden finden kann, wird dort Senta befähigt zu dessen Erlösung. Es ist dies ganz offenbar Wagners Lieblingsgedanke; in allen seinen Dichtungen kehrt er wieder; hinreißend ist er zumal durch Brünnhilde im „Ring des Nibelungen" verkörpert.

Auch die Elisabeth im „Tannhäuser" ist die liebende Retterin, in ergreifend tragischer Bedeutung. Sie wirft sich, ihres eigenen Lebens nicht achtend, den „wilden Schwertern" entgegen, die den „fluchbeladenen Sohn der Sünde" bedrohen; und sie gewinnt dem Verlorenen durch opferfreudige Entsagung das ewige Heil. Ihre Gestalt, ganz Wagners eigenste Schöpfung, gibt dem ganzen Drama eine neue, ideale Auffassung, von welcher die Sagen und ihre Bearbeiter vordem nichts wußten.

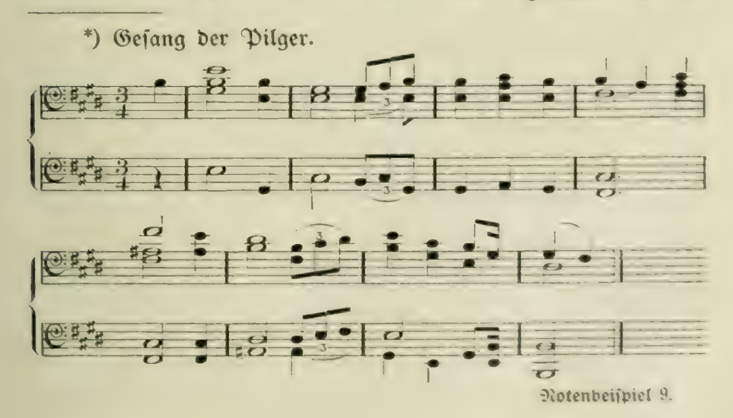
Nun begreifen wir, warum die Handlung des „Tannhäuser" so eigentümlich gestaltet und vieles einzelne von allen Vorbildern abweichend angeordnet ist. Frau Venus und Elisabeth, sinnlich glühende Leidenschaft und tiefe, innige

Empfindung — das sind die Gegensätze, die sich hier bekämpfen. Zwischen beiden wird der Tannhäuser hinundhergeworfen. Sein Hauptcharakterzug ist Überschwänglichkeit: rückhaltlos, ohne Maß und Schranken, gibt er sich seinen Empfindungen hin und läßt sie voll und ganz in unmittelbarem Ergusse austönen. So schwelgt er im Venusberge; so huldigt er der Elisabeth; so trotzt er einer Welt, mit der er notwendigerweise in Konflikt geraten muß. Was er tut und spricht, ist aus dieser elementaren Gewalt seiner ungebändigten Natur zu erklären. Wer wird ihn nun dauernd beherrschen? dämonischer Zauber oder wahre Liebe? Von der Frau Venus reißt er sich los; die Welt will ihn verdammen; aber er wird gerettet: die Liebe, durch Mitleid zum Heroismus der Entsagung gesteigert, opfert sich für ihn auf; die „heilige Elisabeth" bringt ihm die Erlösung.

Das ist der echt menschliche, in seiner tragischen Wucht wahrhaft erschütternde Inhalt des Tannhäuser-Dramas. Haben wir dessen Kern richtig erfaßt, so bedarf die Ausführung kaum mehr der näheren Erläuterung.

Die Ouvertüre ist als glänzendes, wirkungsvolles Tonstück bekannt und berühmt. Sie enthält eine Vorausnahme der folgenden Handlung, nach Beethovens und Webers Vorbild, indem sie die fromme Weise des Pilgerchores*) über

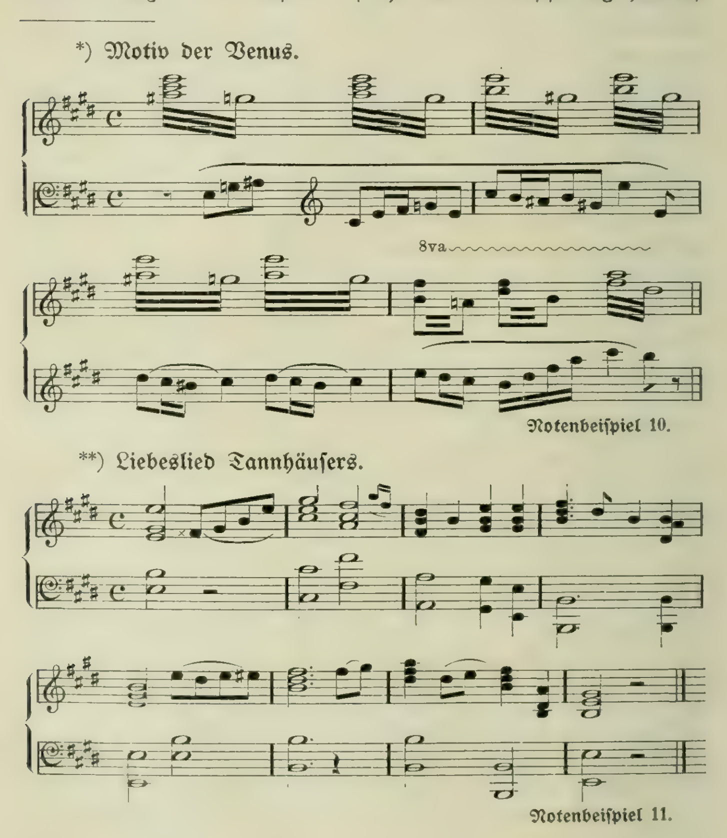
*) Gesang der Pilger.



Notenbeispiel 9.

das verführerische Motiv der Venus*) und über Tannhäusers trunkenes Liebeslied**) zum Schlusse wie ein Symbol der Erlösung triumphieren läßt. Für die denkwürdige Aufführung des „Tannhäuser" in Paris 1861 hat Wagner eine Umarbeitung vorgenommen. Er läßt die Ouvertüre ohne den früheren selbständigen Abschluß gleich in die Musik zur ersten Szene übergehen.

Und auch diese selbst, die Szene im Venusberge, hat durchgreifende Veränderung erfahren. Die erste Fassung war in Text und Musik einfacher und knapper gehalten;



*) Motiv der Venus.

Notenbeispiel 10.

**) Liebeslied Tannhäusers.

Notenbeispiel 11.

jetzt ist zum Anfang ein großes, wildes Bacchanale eingeschaltet, in welchem der ganze sinnbetörende Zauber des Venusberges, mit Faunen und Satyrn, mit Nymphen und Grazien, sich vor uns auftut. Die brausenden Wogen des Orchesters schildern die Raserei taumelnder Leidenschaft; dann tönt verlockend der Sang der Sirenen; wir sehen die Entführung der Europa (durch Zeus in Stiergestalt) und Leda mit dem Schwane, als mythologische Versinnbildlichung der Liebe, in deren Reich wir geführt sind, deren Göttin selbst wir erschauen.

Endlich sind Venus und Tannhäuser allein: er erwacht und spricht, obwohl er in schwungvollem Liede die Göttin der Liebe feiert, seinen unweigerlichen Entschluß aus, dem „übergroßen Reiz" zu entfliehen, der ihn wie einen „Sklaven" fesselt, die Freiheit wiederzugewinnen, die er verloren hat. Umsonst sucht Venus durch Schmeicheln und Kosen ihn zurückzuhalten; umsonst droht sie ihm Verderben: die Menschen werden ihn verfluchen; bettelnd um ihre Huld wird er ihr nahen — dann aber wird sie ihm ihr Mitleid versagen: „nur Helden öffnet sich mein Reich!" Aber auch ihrer letzten, flehenden Bitte bleibt er taub; mit lauter Anrufung der Maria bannt er den Zauber.

Der Venusberg versinkt; Tannhäuser steht im Tale vor der Wartburg. In reizendem Gegensatz zu dem wüsten Taumel des Venusbergs erklingt des jungen Hirten Sang und Flötenspiel. Die Erscheinung der älteren Pilger mit ihrem frommen Liede bringt den Tannhäuser zur Besinnung: tief ergriffen sinkt er zum Bußgebet auf die Kniee.

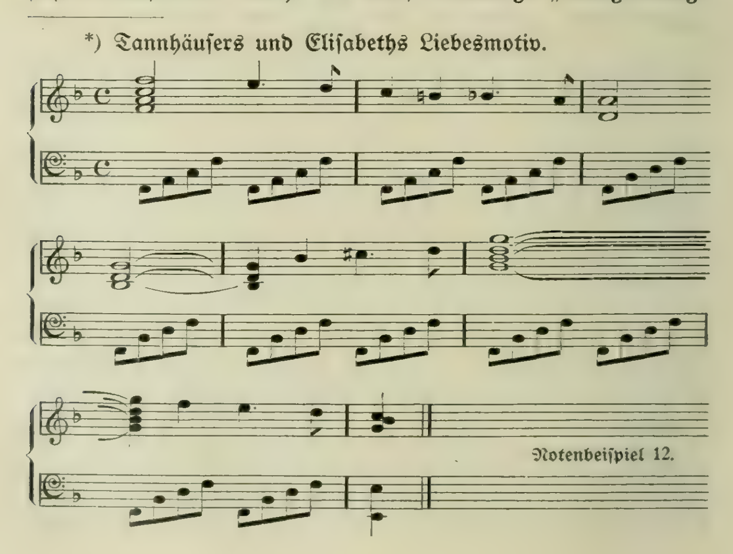
So finden ihn der Landgraf und die Sänger, welche von der Jagd heimkehren. Ihren erstaunten Fragen weicht er aus; aber Wolfram braucht nur den Namen Elisabeth zu nennen, um ihn zu halten. Wie von einer „Macht des Himmels" ist er berührt; mit einem Schlag ist alles Vergangene hinter ihm versunken. Wolfram schildert nun, wie seit Tannhäusers Entfernung kein Lied mehr Eindruck auf Elisabeth gemacht, wie sie sich seitdem dem Kreis der Sänger

fern gehalten habe. Neidlos bittet er ihn, zu ihnen zurückzukehren, damit auch sie wieder in ihrer Mitte erscheine — und überwältigt, gerührt, den „Lenz mit tausend holden Klängen" in der Seele, eilt Tannhäuser hinauf „zu ihr, zu ihr!" Eine herrliche Melodie, Tannhäusers und Elisabeths beseligendes Liebesmotiv,*) krönt diese hinreißende Szene.

Wagner zeigt uns hier Wolframs Charakter in schönstem Lichte. Auch er ist der Elisabeth mit liebender Verehrung ergeben; aber er weiß, daß sein Gefühl unerwidert bleibt. Denn ein andrer ist's, dessen Lied die herrliche Jungfrau bestrickt hat, daß sie keinem andern mehr lauschen mag. Der Tannhäuser war also, nach Wagners Darstellung, mit den andern Sängern am Hofe des Landgrafen auf der Wartburg zu Gast, bis er „in Hochmut stolz" ihren Kreis verließ und in den Venusberg gelangte, aus dem er jetzt zurückkehrt. Die ersten Szenen des zweiten Aufzugs enthüllen uns jene Vorgeschichte der Handlung noch klarer.

Tannhäusers Wiederkunft zu feiern, wird ein Sängerfest veranstaltet. Nicht der eine, einmalige „Sängerkrieg"

*) Tannhäusers und Elisabeths Liebesmotiv.



Notenbeispiel 12.

ist es, wie die Sage ihn berichtet. Sondern Wagner nimmt an, daß in der Sängerhalle auf der Wartburg, unter dem Schutze des kunstliebenden Landgrafen und unter reger Beteiligung aller „Edeln des Landes", wiederholt Sängerfeste stattfanden, wie der Landgraf sie in seiner später folgenden Ansprache schildert. Bei solcher Gelegenheit hat der Tannhäuser sich früher schon mit den berühmtesten Sängern gemessen; ein solches Fest ist es, das wir miterleben.

„Freudig bewegt" tritt *Elisabeth* auf, die „teure Halle" zu grüßen, in der „seine Lieder" wiedererwachen, nachdem sie so lang verödet war. Wieder ertönt in rauschenden Klängen das Liebesmotiv*) vom Schlusse des ersten Aufzugs. Dann erscheint, von Wolfram geleitet, Tannhäuser selbst und stürzt der Fürstin „ungestüm" zu Füßen. Mit überaus poetischer Wendung heißt sie ihn sich erheben: in seinem Königreich soll er nicht knien. Unumwunden gesteht sie ihm, wie sein Sang sie so ganz anders berührt hat als alle übrigen, wie ihr ganzes Innere von ihm erregt ward, und wie sie an keinem andern Lied mehr Gefallen finden konnte, seit seines verstummte.

Es ist die freie Leidenschaftlichkeit seines *Wesens*, die auch seine *Kunst* mit hinreißender Glut beseelte — und das groß und warm mit ihm fühlende Weib allein hat ihn verstanden. Darum preist er kühn den Gott der Liebe, der ein *Wunder* tat, sie wieder zusammenzuführen. Wolfram aber sieht „jeder Hoffnung Schein" für sich entfliehen und führt den Tannhäuser hinweg.

Nun tritt der *Landgraf* ein; das „süße Geheimnis" seiner geliebten Nichte hat er längst durchschaut; er will es heute durch die „holde Kunst", die es erweckt hat, auch „enthüllen und mit Vollendung krönen" lassen. Darum stellt er, sobald die glänzende Festversammlung geordnet ist, an die Sänger die Frage: der *Liebe* Wesen sollen sie ergründen; dem Sieger wird Elisabeth den Preis reichen,

---

*) Notenbeispiel Nr. 12 Seite 58.

„so hoch und kühn er wolle“ — die Anspielung ist deutlich genug.

Der nun folgende Wettgesang ist ganz in mittelalterlichem Sinne aufzufassen: als poetischer, nicht als musikalischer Kampf; denn Wort und Weise sind hier eins. Jeder Sänger sucht die Liebe am würdigsten zu besingen; die persönliche Auffassung ist das entscheidende. Wolfram feiert, mild und ernst, die reine, hohe Liebe,*) die wie ein Stern aus Himmelshöhen leuchtet und zu opferwilliger Hingebung und Entsagung**) begeistert. Walther preist die Tugend, als alleinige Quelle echten Liebesglücks; Biterolf die Ritterlichkeit, die für ihr Ideal auch das



*) Wolframs Lied von der hohen Liebe.

Notenbeispiel 13.

**) Motiv der Entsagung.

Notenbeispiel 14.

Schwert zieht und stolz abweist, was nur „wohlfeilen Genuß“ zu bieten vermag.

Tannhäuser aber, dem das alles zu schmachtend, zu ruhig und zu kühl erscheint, singt von der wahren Liebe, von heißem Sehnen und Verlangen, vom Wonnetrunk in vollen Zügen aus unversiegbarem Bronnen, von freudigem Genuß mit Herz und Sinnen, bis er in trunkener Verzückung, durch den Widerspruch der andern aufs äußerste gereizt, das Lied vom Venusberge*) anstimmt. Er hört nicht das allgemeine Entsetzen, in dem alle Gäste die Halle verlassen; er sieht nicht, wie der Landgraf, die Ritter und Sänger mit entblößten Schwertern auf ihn eindringen wollen.

Da wirft sich Elisabeth den Wütenden entgegen. Sie, die mit dieser furchtbaren Enthüllung alles verloren hat, sie, die von „jähem Schlag“ gebrochen, im tiefsten Innern tödlich verwundet ist, sie bekennt ihre Liebe zu dem Unseligen, sie fleht für sein Leben, sie fordert Mitleid von denen, die sich zu Richtern über ihn berufen glauben und doch kein Recht haben, ihm sein ewiges Heil zu rauben. Diesem „Himmelswort“ vermögen die empörten Männer nicht zu widerstehen; sie lassen ab von ihm, da die „reine Jungfrau“ ihnen „Gottes heil'gen Rat“ verkündigt hat.

Der Tannhäuser aber, „auf das heftigste ergriffen“, sinkt aus seiner wild trotzigen Aufregung „in Zerknirschung“ zusammen. Jammernd erkennt er, was er getan; es ist die große, bedeutende, ihrer anstrengenden Lage wegen häufig gestrichene Stelle: „erbarm' dich mein, der ach! so tief in Sünden schmachvoll des Himmels Mittlerin verkannt“ — denn „zum Heil den Sündigen zu führen, die Gottgesandte nahte mir; doch ach! sie frevelnd zu berühren, hob ich den Lästerblick zu ihr“. Hier liegt der Schlüssel zum Verständnis des ganzen Dramas. Aller Welt hätte der Tannhäuser getrotzt, im Vollgefühl seiner Kraft und Energie;

*) Notenbeispiel Nr. 11 Seite 56.

aber ein liebendes Weib, das in tiefstem Mitleid sich für ihn opfert, obwohl es ihm entsagen muß — das überwältigt ihn, das ist noch mächtiger als all' seine stürmische Leidenschaft, das wirft ihn in den Staub. An ihr zum Verräter zu werden vermag er nicht; er muß büßen, sie zu versöhnen, sie, den „Engel meiner Not, der sich, so frech verhöhnet, zum Opfer doch mir bot". Einzig und allein von Elisabeth besiegt, gehört er fortan allein ihr an; er lebt nur mehr dem einen Gedanken, ihres Opfers wert zu sein, das ihm einzig das Heil verbürgt. Darum greift er begierig die Weisung des Landgrafen auf, sich dem Zug der Pilger nach Rom anzuschließen, um dort beim „Gnadenfest" die Absolution des Papstes zu erlangen; Elisabeth aber weiht ihr ganzes Leben zum Gebet für ihn und seine Schuld.

Seine Pilgerfahrt ist in der einleitenden Musik zum dritten Aufzuge geschildert. Die Dekoration vom Schluß des ersten Aufzugs kehrt wieder: vor dem Muttergottesbilde kniet Elisabeth im Gebet für Tannhäuser, von Wolfram, der sie oft so antrifft, teilnehmend betrachtet. Er erkennt der „heil'gen Liebe ew'ge Macht", die in opfernder Entsagung*) das Heil für den Geliebten erfleht; und seine reine Seele hegt nur den einen Wunsch, daß dieses Sehnen Erfüllung finden möge. Mit dem aus der Ouvertüre bekannten Chorlied**) kehren die älteren Pilger, die im ersten Aufzug vorüberzogen, in die Heimat zurück — Tannhäuser ist nicht unter ihnen. In einem wundervoll ergreifenden Gebete an die „allmächt'ge Jungfrau" fleht Elisabeth zum Himmel, dem sie sich als Opfer darbringt, um den Tod; darf sie „rein und engelgleich" in das „selige Reich" eingehen, so will sie entsagend nur mehr um Gnade bitten für den Verlorenen. Sanft und hoheitsvoll weist sie Wolframs Begleitung ab; mit verklärten Mienen deutet sie

*) Notenbeispiel Nr. 14 Seite 60.
**) Notenbeispiel Nr. 9 Seite 55.

gen Himmel und wendet sich dann langsam der Wartburg zu. Ergreifend klingt im Orchester die Weise wieder, mit welcher Wolfram im zweiten Aufzug die hohe Liebe*) feierte; nun muß er selbst die Entsagung üben, der auch Elisabeth sich geweiht hat.

Tiefgerührt bleibt er zurück und singt das berühmte Lied vom Abendstern, den er bittet, die so treu Geliebte zu grüßen, wenn sie gen Himmel entschwebt. Sein Herz, „das sie nie verriet", hat den stummen Abschied verstanden.

Kaum hat er geendet, so tritt, „bleich und entstellt", der Tannhäuser auf; es ist Nacht geworden; Wolfram erkennt ihn nicht gleich. Dann aber erschrickt er vor seiner „unheimlich lüsternen", dämonischen Stimmung; und doch muß er ihn „beschwören", ihm sein Schicksal zu erzählen; denn „mich faßt ein tiefes Mitleid für dich an". Dieses Wort Mitleid ergreift den Tannhäuser wunderbar; gerührt und verwundert zugleich vertraut er sich nun dem oft verkannten Freunde an.

Seine große Erzählung ist von erschütternder Gewalt. Er schildert seine Reue und Buße, seine Qual und Pein, mit der er die Tränen versüßen wollte, die ein Engel für ihn, den Sünder, geweint. Sogar bis aufs Blut hat er sich gemartert; so vernichtend war seine Zerknirschung. Aber der Papst hat ihn erbarmungslos verdammt: „wie dieser Stab in meiner Hand nie mehr sich schmückt mit frischem Grün, kann aus der Hölle heißem Brand Erlösung nimmer dir erblüh'n"! Und nun ist er zurückgekehrt, wild, trotzig, mit aller Welt zerfallen, und nur beherrscht von einem Gedanken: zur Frau Venus zurückzukehren und sich auf ewig ihr zu ergeben.

Umsonst wehrt Wolfram seinem Ungestüm; in steigender Ekstase dringt Tannhäuser vor, bis sich wirklich der Venusberg auftut und die Göttin den wiederkehrenden Ungetreuen willkommen heißt. Schon will Tannhäuser in ihre Arme

*) Notenbeispiel Nr. 13 Seite 60.

stürzen; da bannt Wolfram noch einmal den höllischen Zauber: „ein Engel bat für dich auf Erden; bald schwebt er segnend über dir: Elisabeth!“ Dieser heilige Name fesselt den Tannhäuser in heftiger Erschütterung; der Venusberg verschwindet; von der Wartburg naht ein Trauerzug. Der Landgraf und alle Edeln geleiten den offenen Sarg mit der Leiche der Elisabeth; Wolfram geleitet Tannhäuser zu ihr, und mit den Worten „heilige Elisabeth, bitte für mich“ sinkt der Erlöste an ihr nieder. Ihr Gebet ist erhört: sie hat für ihn sterben dürfen; nun ist er entsühnt, im Tode mit ihr vereinigt.

In diesem Augenblick kehren die jüngeren Pilger zurück; mit hell freudigem Gesang betreten sie die Szene. Denn sie verkündigen ein Wunder: „der dürre Stab in Priesters Hand hat sich geschmückt mit frischem Grün“ — zum Zeichen, daß „der Gnade Heil dem Büßer beschieden; nun geht er ein in der Seligen Frieden“. Die Fürbitte der Jungfrau hat gesiegt: ihre Selbstaufopferung wirkt mächtiger als das Verdammungsurteil des Papstes; Gottes Gnade leuchtet über dem Sünder. So klingt, versöhnend und erhebend, in der Weise des Pilgerchores*) das gewaltige Drama aus.

Was wir geschaut haben, ist Wagners schöpferische Neudichtung. Jede Szene ist so selbständig gestaltet, daß eine Anlehnung an die Sage und ihre Bearbeiter nur ganz im allgemeinen durchschimmert. Mit seiner neuen Idee von der erlösenden Macht mitleidiger, opferfreudiger Liebe hat er dem Drama die Einheit, dem ganzen Stoff die Bedeutung verliehen, die uns dafür von nun an als die maßgebende erscheint. Das ist eine echt künstlerische Tat; und darum eröffnet uns gerade der „Tannhäuser“ den umfassendsten Einblick in Wagners Schaffen und das beste Verständnis für sein ganzes Lebenswerk.

*) Notenbeispiel Nr. 9 Seite 55.

Lohengrin.

Kaum war der „Tannhäuser“ vollendet, so trug sich Richard Wagner schon wieder mit neuen dramatischen Plänen. Wie er in seinen „gesammelten Schriften und Dichtungen“, dritte Auflage, Band IV Seite 269 und 286 ff. selbst erzählt, entwarf er zunächst die „Meistersinger“, ziemlich genau so, wie er sie später ausgeführt hat; dann aber fesselte ihn der Lohengrin, mit dem er schon durch den „Sängerkrieg auf der Wartburg“ bekannt geworden war. Noch vor der Aufführung des „Tannhäuser“ war die neue Dichtung in ihren Grundzügen fertig, und im Herbst 1845 konnte Wagner den Text seines „Lohengrin“ im befreundeten Künstlerkreise vorlesen.

Bald war das Werk auch musikalisch ausgeführt; da aber Wagner infolge des Dresdner Aufstandes 1849 in Verbannung gehen mußte, währte es geraume Zeit, bis der „Lohengrin“ die deutsche Bühne beschritt. Liszt in Weimar setzte 1850 eine Aufführung durch; wie über den „Tannhäuser“ waren auch über den „Lohengrin“ die Meinungen geteilt; allein jener hatte doch diesem mächtig vorgearbeitet, und heute erfreuen sich beide Werke der größten Popularität. Besonders der „Lohengrin“ gehört zu den bevorzugten Lieblingen des Publikums.

In der Tat erreicht Wagner hier eine Stileinheit, eine künstlerische Abrundung, ein Ebenmaß in Poesie und Musik,

wie nie zuvor; und will man seinen ganzen Entwicklungsgang in zwei Perioden trennen, so ist der „Lohengrin" als krönender Abschluß der ersten, der „Tristan" als Gegenstück dazu in der zweiten zu betrachten. Darum bildet der „Lohengrin" für alle diejenigen, welche nicht weiter folgen mögen, den Höhepunkt von Wagners Schaffen überhaupt; und jedenfalls verliert er auch durch die gigantischen Schöpfungen, die Wagner später noch vollbracht hat, nichts an seinem strahlenden Glanze.

Ungemein glücklich ist die Wahl und Behandlung des Stoffes zu nennen; Wagner hat hier wie überall die Sage selbständig zu gestalten gewußt. Zwei ursprünglich getrennte Sagenkreise fand er durch die Person des Lohengrin verbunden: die Sagen vom Schwanritter und vom Gral. Von beiden ausgehend schuf er ein neues Drama.

Die Schwansage gehört zum ältesten Stammgut der Völker Europas. Ihr einfachster Grundzug ist der, daß ein schöner Unbekannter (Jüngling oder Held, später Ritter) auf kleinem Nachen vom Meer an die Küste gezogen kommt, vom Volk als wunderbare (göttliche) Erscheinung verehrt wird, zuletzt (nach seinem Tode) aber ebenso geheimnisvoll wieder verschwindet. Der Nachen wird von Schwänen gezogen; es entwickeln sich überaus mannigfaltig die Sagen vom Schwanritter. Ausführlich behandelt sie das altfranzösische Gedicht „le Chevalier au Cygne"; dann das vlamändische Volksbuch „de Ridder met de Zwaan", und ein französisches Volksbuch aus dem 16. Jahrhundert. In Grimms „deutschen Sagen", zweite Auflage, Band II unter Nr. 540 ist der Hauptinhalt davon mitgeteilt. Der junge König Helias kommt, von einem Schwan im kleinen Nachen gezogen, nach Nimwegen, wo Kaiser Otto I. den Reichstag hält, und befreit im Zweikampf mit dem Grafen von Frankenburg die Herzogin Clarissa von der falschen Anklage, ihren Gemahl vergiftet zu haben. Darauf vermählt sich Helias mit der jungen Clarissa, Tochter der

Herzogin; als diese aber die verbotene Frage nach seiner Herkunft an ihn richtet, da scheidet er im Nachen mit dem Schwan wieder von dannen und stiftet ein Kloster. Der Schwan aber ist der Bruder des Helias. Dessen sechs Geschwister sind, als sie nach ihrer Geburt auf Anstiften der bösen Matabruna, die ihre Mutter schändlich verleumdete, getötet werden sollten, in Schwäne verwandelt worden. Silberne Ketten spielen dabei eine Hauptrolle; sie dienen zur Verzauberung und zur Entzauberung der Kinder. Alle diese Züge sind im „Lohengrin" verwertet.

Die Gralsage gehört ganz anderem Gebiete an. Keltische Märchen sind darin mit legendarischen Erzählungen verbunden; Frankreich ist wiederum die Heimat der Gralsliteratur geworden; und deutsche Dichter, Wolfram von Eschenbach in seinem Epos „Parzival", Richard Wagner in seinem Drama „Parsifal", haben die Gralsage poetisch verherrlicht. Nicht alles, was zur Einführung in den „Parsifal" notwendig erscheint, braucht hier wiederholt zu werden. Dort ist die Geschichte des Grales selbst in den Mittelpunkt der Handlung gestellt, hier nur einer seiner Ritter. Der Gral ist ein christliches Heiligtum, umwoben von mystischem Glanze. Wie die große Erzählung im dritten Aufzug des „Lohengrin" es schildert, herrscht auf Montsalvat, der unnahbaren Burg, ein König inmitten der auserwählten Schar, die berufen ist, in „lichtem Tempel" dem Gral zu dienen. Mit „wunderbarer Macht" ausgerüstet, ziehen die Gralsritter aus, um unschuldig Leidenden in der Ferne Hilfe zu bringen; aber nach ihrem Namen und ihrer Herkunft dürfen sie nicht gefragt werden — nur unerkannt können sie Wunder wirken.

Schwansage und Gralsage werden nun verbunden: Lohengrin, der Sohn des Parsifal, der die Krone des Grales trägt, erscheint als Schwanritter.

In Wolfram von Eschenbachs „Parzival" sendet der

Gral den Lohengrin nach Antwerpen, in einem Nachen, den ein Schwan zieht, um der jungen Herzogin von Brabant gegen ihre Bedränger beizustehen. Er vermählt sich ihr; sie tut die verbotene Frage nach seiner Herkunft; da muß er mit dem Schwan zum Gral zurückkehren. Ein Schwert, ein Horn und einen Ring läßt er der trostlosen, reuigen Gattin zurück. Noch weitere Schicksale bis zu seinem Tode berichtet der sogenannte „jüngere Titurel", ein in Anlehnung an Wolfram von Eschenbachs „Titurel" (Fragment) gegen Ende des 13. Jahrhunderts von Albrecht von Scharfenberg verfaßtes, umfangreiches Gedicht.

Das eigentliche Epos „Lohengrin" wurde ebenfalls fälschlich dem Wolfram von Eschenbach zugeschrieben; es stammt von einem unbekannten Dichter, Ende des 13. Jahrhunderts, und enthält die breiteste Darstellung der Lohengrinsage. In den „deutschen Sagen" von Grimm, zweite Auflage, Band II unter Nr. 442 ist dieselbe nacherzählt. Vom „Sängerkrieg auf der Wartburg" ausgehend, wo Wolfram und Klingsor gegeneinander singen, läßt das Epos den ersteren folgende neue Mär verkünden.

Der Herzog von Brabant hatte auf dem Totenbett dem edeln Friedrich von Telramund seine Tochter Elsa anbefohlen; statt dessen klagte dieser gegen sie vor Kaiser und Reich auf Erfüllung eines angeblichen Eheversprechens. In heißem Gebet zu Gott ließ sie eine (einem gefangenen Falken abgenommene) goldene Schelle so laut ertönen, daß die Gralsburg davon wiederhallte. Der junge Lohengrin wird ausgesendet, der „reinen Magd" zu Hilfe; ein Schwan in kleinem Nachen führt ihn übers Meer. So gelangt er zu der Versammlung, welche über Telramunds Klage Recht sprechen soll, und erbietet sich zum Kämpen für Elsa. Von beiden Seiten sammeln sich viele Edeln und Ritter; alle ziehen nach Mainz zu Kaiser Heinrich (dem Vogler oder Finkler, der von 919 bis 936 regierte). Dieser ruft sie auf zum Krieg

gegen die Ungarn und entscheidet, nach vielen (ausführlich geschilderten) Festlichkeiten, Telramund und Lohengrin sollten durch Zweikampf ihren Streit austragen. In allen Einzelheiten wird der Verlauf desselben beschrieben. Jede Gewalttätigkeit, jeder Eingriff seitens der Zuschauer ist strengstens verboten, „bei der Hand dem Ritter, dem Knechte bei dem Haupte". Nach langem unentschiedenem Ringen überwindet Lohengrin den Telramund, so daß dieser seine Lüge eingesteht und hingerichtet wird, Elsa aber ihren Retter zum Gemahl begehrt. Lohengrin geht die Ehe mit ihr nur unter der Bedingung ein, daß sie sein Gebot halte; und dieses bestand, wie später erzählt wird, in dem Verbot, nach seinem Namen und seiner Herkunft zu fragen. Nach seiner Vermählung mit Elsa herrscht Lohengrin in Brabant, zieht auch mit dem Kaiser gegen die Ungarn und Sarazenen zu Felde, muß aber zuletzt doch von Elsa scheiden. Denn diese, durch die Arglist der Herzogin von Cleve verführt, tut die verbotene Frage; vor Kaiser und Reich gibt Lohengrin Zeugnis vom Gral, der ihn gesendet, und zu dem er zurückkehren muß. Seinen Ring läßt er der trauernden Elsa, sein Horn und Schwert ihren beiden Knaben zurück; dann erscheint der Schwan und entführt ihn von dannen.

Dieses vermutlich auf niederländischen Sagenquellen beruhende Epos ist die wesentliche Grundlage zu Wagners „Lohengrin" geworden. Auch von den andern Darstellungen der Sage manchen bemerkenswerten Zug entlehnend, hat derselbe nun aber auf vertiefter Grundidee erst ein neues, einheitliches Drama aufgebaut.

Mit Ausscheidung aller unwesentlichen Einzelheiten ist vor allem, hier wie im „Parsifal", der in der Sage (durch die Verbindung mit dem Artushofe) verweltlichte Gral wieder im Sinn der alten Legende aufgefaßt und mit mystischem Zauber umkleidet. So schildert ihn das berühmte Vorspiel: wie aus weltentrückten höheren Regionen

tönt das Gralsmotiv*) erst zart und leise, dann in immer mächtigerer Entfaltung auf uns hernieder; das **Wunder** tritt hier in seine alten poetischen Rechte.

Aus dieser erhabenen Stimmung versetzt uns mit einem Schlage der Schall der königlichen Trompeten**) auf den Boden der Wirklichkeit, mitten in frisch bewegtes Leben und Treiben. Unter freiem Himmel „am Ufer der Schelde bei Antwerpen“ sehen wir **König Heinrich** mit den Brabantern „dingen“: erst ruft er sie mit kernigen Worten auf zum Kampf gegen die Ungarn; dann schlichtet er die Verwirrung im Lande selbst, das „ohne Fürsten in Zwietracht“ zerfällt. Auf sein Geheiß enthüllt **Friedrich von Telramund**, der edelsten Grafen einer, den Grund der „wilden Fehde“: gegen **Elsa**, des verstorbenen Herzogs Tochter, erhebt er die furchtbare Anklage wegen **Brudermordes**; denn ihr junger Bruder **Gottfried** ist auf rätselhafte Weise verschwunden. Der König hält sofort Gericht; die Beklagte wird vor ihn berufen.



*) Gralsmotiv.

Notenbeispiel 15.

**) Trompeten des Königs.

Notenbeispiel 16.

Elsa erscheint; alle Männer sind von ihrer Schönheit und Unschuld gerührt. Sie weiß zu ihrer Verteidigung nichts zu sagen; aber im Traum hat sie einen Ritter erschaut, der ihr Streiter sein wird. Wie sie ihn hier schildert, wird Lohengrin alsbald erscheinen; sein Motiv*) deutet leise darauf hin. Der König ordnet ein „Gottesgericht" an: Zweikampf „auf Leben und auf Tod" soll die Klage entscheiden. Im Augenblicke höchster Not fleht Elsa zu Gott um ihren Retter — und er naht, vom Schwan in kleinem Nachen gezogen, in glänzender Rüstung, wie vom Himmel gesandt. Alle sind von Staunen ergriffen; Lohengrin aber sagt Elsa, die „in überwältigend wonnigem Gefühle zu seinen Füßen sinkt", Schutz und Schirm zu. Und wie sie sich bereit erklärt, ihm als Gattin anzugehören, da verlangt er nur eines: „nie sollst du mich befragen, woher ich kam der Fahrt, noch wie mein Nam' und Art". Zweimal wiederholt er sein Verbot;**) noch oft wird das Motiv dieser seiner Worte mahnend, warnend wiederklingen. Wie aber

*) Motiv des Lohengrin.



Notenbeispiel 17.

**) Motiv des Frageverbots.

Notenbeispiel 18.

Elsa ihm zweifellose Treue gelobt, da „erhebt er sie an seine Brust“: „Elsa, ich liebe dich!“ Nun ist sie sein; „frei aller Schuld“ will er sie erweisen „durch Gottes Urteil“.

Ernst und feierlich wird der Zweikampf vorbereitet; ein großartiges Gebet leitet ihn ein. Erbittert dringt Telramund auf den verhaßten Fremden ein; aber „mit einem weitausgeholten Streiche“ streckt Lohengrin ihn nieder. Jubelnd wird der Sieger umringt; triumphierend schließt sein Motiv*) das glänzende Finale.

Düster und unheimlich beginnt der zweite Aufzug. Auf den Stufen des Münsters lagert Friedrich, der Geächtete, mit Ortrud, seiner Gemahlin. War diese im ersten Aufzug nur stumme Zeugin seines stolzen Auftretens wie seiner Niederlage, so tritt sie jetzt, der Dämon des Dramas, mitten in die Handlung. Mit ihrem schlangengewundenen Motive**) umgarnt sie den verzweifelnden Telramund: sie mag nicht fliehen; sie will sich rächen an ihren Feinden mit unversöhnlichem Haß. Er bekennt, daß für ihn alles verloren ist, und klagt sie heftig an, daß sie sein „stolzes Herz“ umstrickt und ihn durch falsche Vorspiegelungen, die er als Lüge erkennen muß, dazu verführte, Elsa zu verklagen, ohne Überzeugung von ihrer Schuld. Aber sie hat nur grimmigen Hohn zur Antwort: seiner Feigheit schreibt sie

*) Notenbeispiel Nr. 17 Seite 71.

**) Motiv der Ortrud.

Notenbeispiel 19.

seine Demütigung zu; das „Gottesgericht“ erkennt sie nicht an. Sie weiß ihn zu betören: der fremde Ritter sei ein Zauberer; er habe die Frage nur verboten, weil „all' seine Macht zu Ende ist“, wenn er sich nennen muß. Darum soll Telramund ihm keck mit offener Anklage auf Betrug entgegentreten; sie aber will Elsa verleiten, „ihm die Frage nicht zu ersparen“. So verschwören sich beide in dunkler Nacht zum Werk der Rache.

Da tritt Elsa, vom Siegesfeste heimgekehrt, auf den Söller ihres „Pallas“ heraus, um in seelenvollem Gesang ihr Glück den Lüften anzuvertrauen, die sie so oft mit bangem Klagen erfüllt hat. Das benutzt Ortrud, um sich in heuchlerischer Demut ihr zu nahen; und Elsa bietet ihr wirklich Asyl in ihrer eigenen Wohnstätte. „In wilder Begeisterung“ springt Ortrud auf und ruft mit dem berühmten „entweihte Götter“ Wodan und Freia an, ihr „Trug und Heuchelei“ zu segnen, daß „ihre Rache glücklich sei“. Sobald Elsa zu ihr heraustritt, wirft sie sich vor ihr nieder; und diese nimmt sie wie eine liebende Schwester an ihr Herz. Da bohrt ihr Ortrud mit teuflischer Arglist den ersten Stachel des Zweifels in die Seele, ob ihr Ritter und Held sie nicht etwa ebenso verlassen werde, wie er „durch Zauber zu ihr kam“. Noch ist Elsa viel zu innig erfüllt vom Glauben an ihren unbekannten Retter; sie schüttelt das Grauen ab, das sie erfaßt, und erwidert das herrliche: „es gibt ein Glück, das ohne Reu'!“ Aber eben auf diesen „Stolz“, auf diese zuversichtliche Unerfahrenheit gründet Ortrud ihren Plan; und wie sie jetzt Elsa ins Haus folgt, fühlen wir, wie Telramund, daß das Unheil seinen Einzug hält.

Nun wird es Morgen; froh begrüßen ihn die Männer, die sich im Burghof versammeln. Der Heerrufer des Königs*) verkündet ihnen, Friedrich von Telramund sei geächtet, Lohengrin aber, als Elsas Gatte und als „Schützer von Brabant“, entbiete sie „zur Heeresfolge“ nach Mainz. Von der allgemeinen freudigen Zustimmung schließen vier

*) Notenbeispiel Nr. 16 Seite 70.

Edle sich aus: sie halten es mit Telramund, der „unbemerkt unter sie tritt“ und den sie im Münster verbergen.

In feierlichem Zuge naht Elsa, jubelnd begrüßt, dem Münster. Da vertritt Ortrud ihr den Weg, mit furchtbarer Anklage gegen ihren Retter, der ihr verbot, die Frage zu tun nach „Namen und Art“. Mutig erwidert Elsa; der König und Lohengrin kommen dazu; Ortrud muß verstummen. Aber aus dem Münster stürzt Telramund hervor und schleudert mit der Kraft der Verzweiflung die Frage nach „Namen, Stand und Ehren“ und die Anklage auf Zaubertrug seinem Feinde entgegen. Mit überlegener Hoheit weist Lohengrin auch ihn zurück; Elsas Herz aber „erbebt im Zweifel“, da sie die Einzige ist, der er antworten müßte. In ihrer Hand „liegt alles Glückes Pfand“; und noch einmal rafft sie sich zusammen zum Gelöbnis der Liebe und Treue. Aber wie sie alle dem Münster zuschreiten, hebt Ortrud drohend und siegesgewiß gegen sie den Arm; und dumpf tönt das Motiv des Frageverbotes*) mitten hinein in die schmetternden Trompetenfanfaren.**)

Die berühmte Einleitungsmusik zum dritten Aufzug schildert das glänzende Hochzeitsfest. Dann erblicken wir das Brautgemach, in das Lohengrin und Elsa mit dem so überaus populär gewordenen Chorliede geleitet werden.

Sie sind allein; sie berauschen sich im Gefühle innigster Liebe, zu der sie wie durch ein Wunder zusammengeführt sind. Aber in Elsas Gemüt steigt die Sehnsucht auf, den Namen des Geliebten zu erfahren, den sie ja nicht zärtlich nennen darf, wie er den ihren. Umsonst erinnert er sie daran, daß auch er fraglos an sie geglaubt hat; umsonst zeigt er ihr, daß er ihren Treueschwur mit „höchstem Vertrauen“ erwidert hat; sie sehnt sich danach, sein „Geheimnis“ zu teilen, dessen Enthüllung ihm vielleicht Gefahr bringt, für ihn und mit ihm zu leiden, wenn sie dann schweigen müsse. Er erwidert ihr, sie brauche ihm nur durch ihre

*) Notenbeispiel Nr. 18 Seite 71.

**) Notenbeispiel Nr. 16 Seite 70.

Liebe zu lohnen, daß er das edelste Los der Welt für sie geopfert: „denn nicht aus Nacht und Leiden, aus Glanz und Wonne komm' ich her". Aber weit entfernt, ihre Besorgnis zu zerstreuen, regt er sie dadurch nur noch mehr auf; nun quält sie der Gedanke, er könne es bereuen, er könne wieder von ihr scheiden. Vergeblich ist sein Bitten und sein Mahnen, machtlos das Frageverbot,*) sie läßt sich nicht mehr beruhigen; sie tut die verhängnisvolle Frage.

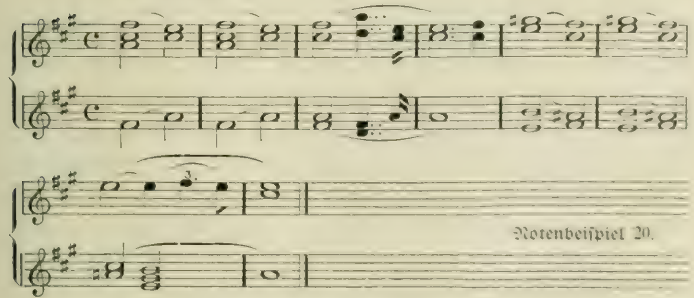
In diesem Augenblick stürzt Telramund mit seinen Mannen herein, Lohengrin zu ermorden; dieser aber streckt ihn tot zu Boden. Dann übergibt er trauernd Elsa ihren Frauen: „weh', nun ist all' unser Glück dahin" — vor dem König muß er ihr nun „Antwort bereiten" und dann für immer von ihr scheiden.

Wieder ist es Morgen; auf der Szene des ersten Aufzugs versammeln sich die gewaffneten Männer unter kriegerischer Musik. Der König begrüßt sie mit stolzer Freude; Elsa naht in stummem Schmerz. Dann aber erscheint Lohengrin, in ernster Haltung, Klage zu führen gegen „das Weib, das Gott ihm angetraut". Nun „muß er künden, wie sein Nam' und Art"; und er tut es in der berühmten, großen Erzählung vom Gral, dessen Krone Parzival, sein Vater, trägt, von dem er, Lohengrin, ausgesendet ist, und zu dem er nun zurückkehren muß.

In bitterer Reue wirft Elsa sich vor ihm nieder: es ist zu spät; schon naht der Schwan,**) ihn heimzuholen. Er

*) Notenbeispiel Nr. 18 Seite 71.

**) Schwanmotiv.



Notenbeispiel 20.

darf das Heer nicht zum Siege führen, darf Elsas Bruder Gottfried nicht erlösen. Nach einem Jahr wäre dieser, „durch des Grales Macht befreit", wiedergekehrt; denn er ist nicht tot, sondern nur verzaubert. Nun läßt Lohengrin sein Horn, sein Schwert und seinen Ring für ihn zurück; nach ergreifendem Abschiedsgesang reißt er sich von der jammernden Elsa los.

Da stürzt Ortrud herein, wild triumphierend, daß der Held ihrer Tücke weichen muß. In trotzigem Hohn bekennt sie, den jungen Gottfried in den Schwan verwandelt zu haben, den sie an dem Kettlein erkannte, mit dem sie ihn verzaubert hat: „erfahrt, wie sich die Götter rächen, von deren Huld ihr euch gewandt!"

Aber der Sieg ist dem Dämon nicht beschieden. Das Gralsmotiv*) ertönt in zauberischen Klängen; Lohengrin kniet nieder zu stummem Gebete, die weiße Gralstaube schwebt herab; der Schwan taucht unter, und der junge Gottfried erscheint an seiner Stelle. Lohengrin gibt ihn den Seinen wieder; dann fährt er unter den rauschenden Klängen seines Motivs**) von dannen. Mit lautem Weheruf sinkt Elsa entseelt zu Boden; in dem Gralsmotive*) klingt das Ganze aus.

Erscheint so die Handlung des „Lohengrin" der Sage gegenüber bedeutend vereinfacht und den Forderungen des Dramas entsprechend auf drei Tage zusammengedrängt, so sind auch die Charaktere wesentlich vertieft und bewunderungswürdig ausgestaltet.

Lohengrin ist der gottgesandte Held, den der Gral aussendet zum Schutz der Unschuld. Göttliche Huld, göttliches Mitleid sind in ihm symbolisiert; wunderbar ist seine Erscheinung, hoheitsvoll sein Auftreten. Telramund, den falschen Ankläger, kann er ruhig zurückweisen; König und Volk dürfen nicht an ihm zweifeln, denn das Gottesurteil hat für ihn entschieden. Aber Elsa muß an ihn glauben,

*) Notenbeispiel Nr. 15 Seite 70.
**) Notenbeispiel Nr. 17 Seite 71.

wie er an sie und ihre Unschuld; sie darf nicht fragen; er fordert von ihr unbedingtes Vertrauen. Nur unerkannt kann der Gralsritter wirken: das Wunder weicht, wo der Glaube schwankt. Wie nun Elsa ihm begeistert Treue gelobt, da wird der Held zum liebenden Menschen; „ergriffen und entzückt“ von ihrer Hingabe opfert er sich dem Dienst der „reinen Magd“. Ein „neues Glück“ tut sich ihm auf; und wundervoll ist seine innige Liebe zu Elsa geschildert. Solche Stellen, wie im zweiten Aufzug: „komm', laß' in Freude dort die Tränen fließen“, oder wie das berühmte „atmest du nicht mit mir die süßen Düfte“ im dritten sind, weit entfernt von Weichlichkeit und Sentimentalität, unübertrefflich zart und warm gehalten. Da aber sein Geheimnis nicht gewahrt bleibt, muß er entsagen; kein Bitten, keine Reue hält ihn zurück. Unerbittlich würde der Gral jeden Ungehorsam strafen; getreu seinem Gebote muß Lohengrin seine Liebe opfern. Das ist seine Tragik.

Elsas holde Mädchengestalt darf nicht ins Krankhafte gezogen werden. Sie ist keine Nachtwandlerin; nur träumerisch, in sich gekehrt, dabei schüchtern und rührend in ihrer Schönheit und Unschuld. Im Gebete hat sie Trost gesucht, im Traum den Gotteshelden erschaut, der sie von der furchtbaren Anklage befreien soll. In stiller Zuversicht harrt sie seines Kommens und bietet ihm ihr Land und ihre Krone, ja sich selbst zum Eigentum. Und wie er nun wirklich erscheint, da sinkt sie ihm zu Füßen und gelobt ihm Glauben und Treue. Für sie bedarf seine Sendung keines Zeugnisses mehr: sie sieht ihn und erkennt, daß er kam „auf Gottes Rat“. Erst unter der dämonischen Einflüsterung Ortruds (und Telramunds) beschleicht banger Zweifel ihr Herz, warum wohl der geliebte Held sein „Nam' und Art“ so streng verbergen müsse. Wie sich ihre innere Unruhe bis zur quälenden Angst steigert, bis sie die verbotene Frage wirklich tut, das ist in der großen Szene des dritten Aufzuges im Brautgemach meisterhaft entwickelt. Elsa läßt sich nicht genügen an dem unbedingten Glauben,

an der fraglosen Hingabe, wie Lohengrin sie einzig fordert; sie möchte alles mit ihm teilen, und wenn es Gefahr und Tod brächte, sein Geheimnis zu enthüllen. Es ist nicht triviale weibliche Neugierde von ihr, sondern die Sehnsucht, den Geliebten ganz zu kennen, um dann, als die einzige Vertraute seines Schicksals, ganz seiner wert zu sein. So hat sie mit königlicher Zuversicht Ortruds Fragen und Anklagen zurückgewiesen; so geht ein heroischer Zug durch ihr Wesen, wenn sie in Lohengrin dringt, sie zur Mitwisserin des vermeintlich gefährlichen Geheimnisses zu machen. Das ahnt sie freilich nicht, daß eben diese Verkennung ihrer Pflichten ihr Glück zerstören muß. Immer wieder sagt ihr Lohengrin, nur ihre Liebe sei sein Gewähr und Lohn; was ihr im Augenblick der ersten Begeisterung so leicht, so zweifellos von Herz und Lippen floß, den „teuern Schwur" vermag sie nicht zu halten; mit der Frage verrät sie ihre Treue, und das kann keine Buße wieder sühnen. So ist auch ihr Geschick ein wahrhaft tragisches.

Wie ist das alles der Sage gegenüber vertieft! Der Gottesheld sucht das Weib, das an ihn glaubt und das er lieben darf; aber sie ist seinem ersten und einzigen Gebote ungehorsam, und er muß entsagen. Denn es treten dämonische Mächte feindlich ihrem Glück entgegen und zerstören arglistig den Bund des reinsten Vertrauens.

Telramund ist in der Sage ein ehr- und pflichtvergessner Bösewicht, der an dem ihm anvertrauten Kinde seines Herrn schändlich handelt und mit wissentlicher Lüge die unschuldige Elsa bedrängt. Ohne Teilnahme, ja mit Befriedigung sehen wir ihn fallen, wie es die Gerechtigkeit erfordert. Ganz im Gegenteil schildert ihn Wagner als einen tapferen, hochangesehenen Ritter, dem die Ehre über alles geht, der das Recht auf seiner Seite glaubt und Elsa wirklich für schuldig hält. Darum ist hier sein ganzes Auftreten mannhaft und kühn, nicht feig verräterisch. Aber er ist umgarnt von einem dämonischen Weibe, das mit teuflischer Bosheit ihn als Werkzeug ihrer Racheplāne be-

nützt. Seine Schwäche ist sein „stolzes Herz“. Nicht wie in der Sage klagt er gegen Elsa wegen Bruch des Eheversprechens; er deutet nur an, daß „vom Vater ihm ein Recht auf ihre Hand verliehen“ war, daß aber „die eitle Magd ihn in Hochmut von sich stieß“. Das hat er ihr nie vergessen; sie hat ihn zu empfindlich verletzt. Er nimmt „ein Weib, das seinem Sinn gefällt“; und unter ihrer Einflüsterung bezichtigt er Elsa des Brudermordes. Er ist auch bereit, im „Gottesgericht“ seine Klage zu vertreten; und dem verhaßten Fremden tritt er mutig entgegen. Er wird besiegt. Jetzt muß er einsehen, daß er unrecht getan. Und er beginnt in der Tat den wahren Zusammenhang der Dinge zu durchschauen; er fühlt sich „von Gott geschlagen“ und überhäuft Ortrud mit Vorwürfen, daß ihre Lüge ihn ehrlos gemacht habe. Aber die „wilde Seherin“ bannt ihn nochmals in ihre finstere Gewalt. Sie spiegelt ihm vor, das vermeintliche „Gottesgericht“ sei eitel Zaubertrug gewesen; seine Feigheit habe seine Niederlage verschuldet. So verleitet sie ihn, die Sendung des Gotteshelden blind zu verkennen, ja demselben mit furchtbarer Anklage und zuletzt als Meuchelmörder entgegenzutreten. Wir sehen also Telramund im zweiten Aufzug durch Ortrud wider seine bessere Überzeugung (für ihn mußte das „Gottesgericht“ entscheidend sein) zum Bösen gereizt; und so fällt er, ein Opfer dämonischer Tücke, ein tragisch Verführter.

Überragend steht neben ihm die Gestalt seiner Gemahlin. Ganz Wagners eigene, freie Schöpfung, ist diese Ortrud eine der interessantesten und bedeutendsten Frauenfiguren, die unsere Bühne kennt. In der Sage sind es die niederen Motive des Neides und der Tücke, welche die Herzogin von Cleve leiten, wenn sie Elsa zu der verbotenen Frage verführt. Wagner hat den Gegensatz des Heidentums zum Christentum, ein gewaltiges Moment, in sein Drama verwoben. Mit der letzten Kraft, mit dem Trotz der Verzweiflung wehren sich die alten Götter gegen den neuen Glauben; und Ortrud ist die Vertreterin dieser

unheilvollen Dämonen gegenüber der lichten Welt des Grals. Darum läßt Wagner sie von Radbod, dem Friesenfürsten, abstammen, der seine Kniee nicht beugen wollte vor dem Kreuz. Von ihm erzählt die Sage (J. W. Wolf „Niederländische Sagen" Nr. 15. 16), man habe ihn zur Taufe zwingen wollen durch die Drohung, er müsse sonst in die Hölle fahren, wo seine Vorväter seufzten in Qual und Pein — da antwortete er, lieber wolle er mit all' den Seinen in der Hölle sitzen, als mit wenigen Christen im Himmelreich, und war nicht zu bekehren. Dieses Geschlechtes „letzter Sproß" ist Ortrud; in ihr lebt die „wilde Begeisterung" des Ahnherrn auf. Sie haßt die Christen, die das Land besitzen, wo ihr Stamm einst geherrscht, und sie haßt vor allem Elsa, die Erbin von Brabant. Sie zu verderben, hat sie ihren Bruder, den jungen Gottfried, in einen Schwan verwandelt und dann die unschuldige Schwester des Mordes geziehen. Den Schwan hat der Gral in seinen Dienst genommen; wenn Elsa ein Jahr mit Lohengrin glücklich gewesen, wäre er entzaubert worden. Ortrud richtet also vor allem dagegen ihre Pfeile. Telramund, den sie ganz „berückt" hat, muß dem Helden des Grals entgegentreten; sie selbst übernimmt es, Elsa zu betören. Die ersten beiden Szenen des zweiten Aufzuges sind unübertrefflich. Wie Ortrud zuerst ihre teuflische Arglist enthüllt und den schwachen Mann unwiderstehlich umgarnt, dann aber heuchlerisch demütig sich bei dem arglosen Mädchen einschleicht, das ist in Wort und Ton unnachahmlich getroffen. Großartig vor allem aber ist Ortruds letztes Auftreten, ihr verfrühter Triumphgesang, den sie wie eine Rachegöttin ihren Feinden entgegenschleudert. Auch sie muß tragisch fallen: an der Wundermacht des Grals zerschellt ihre heroisch verteidigte Zaubergewalt. Sie kann zerstören und vernichten; aber sie geht selbst über ihrem Höllenwerk zugrunde.

Wagner hat hier ohne Vorbild schöpferisch gestaltet. Nur die Figur der Eglantine in Webers „Euryanthe" darf als ein solches gelten; sie ist ein Dämon, wie die

Ortrud, und der eitle Lysiart fällt ihr, wie dieser hier Telramund, zum Opfer. Die „Euryanthe“ ist überhaupt, vor allem auch musikalisch, als Vorläuferin des „Lohengrin“ im besonderen, wie des Wagnerschen Kunstwerkes im ganzen, von größter Bedeutung.

Hat nun Wagner sein Drama „Lohengrin“ tieferust und tragisch, mit poetischer Freiheit und psychologischer Feinheit, neu gedichtet, so fehlen doch auch frischere, lebendigere Szenen nicht in dem Werke, das gerade in seinen Gegensätzen einen so unerschöpflichen Reichtum künstlerischen Ausdrucks offenbart. Die Figur des deutschen Königs Heinrich, sein berühmter „Aufruf“, die Versammlung der „Freien und Edeln“ unter der „Gerichtseiche“, der Zweikampf mit all' seinen Zurüstungen, die Volksszenen im zweiten Aufzug — das ist alles so packend, so kraftvoll und anmutend zugleich, daß der Preis echt populärer, echt patriotischer Kunst gerade diesen Szenen im „Lohengrin“ von jeher freudig erteilt worden ist. Sie sind wahrhaft volkstümlich empfunden und getragen von nationaler Begeisterung, die ihre zündende Wirkung niemals verfehlen wird, solang unsere deutsche Kunst uns heilig ist.

Tristan und Isolde

nimmt unter den Werken Richard Wagners eine ganz besonders bedeutende Stellung ein. Von begeisterten Anhängern als seine vollendetste Schöpfung überschwänglich gepriesen, von erbitterten Gegnern nicht minder scharf verdammt, hat dieses Drama nur selten ruhige und unbefangene Beurteilung erfahren. Auch dem großen Publikum ist es noch weit weniger vertraut, als etwa die „Meistersinger" oder gar der „Lohengrin". Fast will es scheinen, als seien die Wogen des heftigen Kampfes, der die erste Aufführung (10. Juni 1865 in München) umtobte, immer noch nicht verrauscht; wenigstens kann man in bezug auf „Tristan und Isolde" trotz zahlreicher, vortrefflicher Aufführungen noch sehr vielfach dem ungünstigsten Vorurteil begegnen.

Ganz abgesehen von denjenigen, welche aus Mangel an Interesse und Verständnis gerade dieses Werk als langweilig bezeichnen, gilt es auch in weiteren Kreisen für sehr kompliziert, in Wort und Ton für überspannt, ja für ein im ganzen ungenießbares Experiment. Und doch ist es eine lebensvolle, echt künstlerische Schöpfung, ein warm und wahr empfundenes Drama, keineswegs ein nüchternes Tendenzwerk.

Allerdings sagt Wagner in seinen „gesammelten Schriften und Dichtungen", dritte Auflage, Band VII S. 119: „an

dieses Werk erlaube ich die strengsten aus meinen theoretischen Behauptungen fließenden Anforderungen zu stellen" — aber er fügt auch unmittelbar hinzu: „nicht weil ich es nach meinem Systeme geformt hätte — denn alle Theorie war vollständig von mir vergessen — sondern weil ich hier mit der vollsten Freiheit mich bewegte."

Jedes echte Kunstwerk wendet sich an die künstlerische Empfänglichkeit: der Dichter spricht zu uns, nicht der Ästhetiker. So soll denn auch „Tristan und Isolde" als Drama auf unser lebendiges Gefühl wirken; haben wir vollen Eindruck davon gewonnen, so mag verstandesmäßige Kritik nach dessen prinzipieller Bedeutung fragen.

Es gilt also zunächst wieder, sich der Eigenart des grandiosen Werkes frei und unbekümmert hinzugeben; und das gelingt um so leichter, als es rein menschliche Leidenschaften und Schicksale sind, welche uns hier geschildert werden. Wagner hat Worte und Töne dafür gefunden, die uns ergreifen müssen; und während der musikalische Reichtum von „Tristan und Isolde" bei wachsender Vertrautheit mit allen Einzelheiten sich unerschöpflich entfaltet, überrascht uns die Dichtung, sobald wir ihr näher treten, mit einer Fülle von poetischer Schönheit.

Wenige Andeutungen genügen, um uns in dem Stoff des Dramas und in der Art und Weise seiner Behandlung zurechtzufinden.

Die Sage von Tristan und Isolde ist altbekannt. Sie stammt nicht aus deutschen Sagenkreisen; sie ist keltischen Ursprungs und hat zahlreiche, sehr verschiedenartige Bearbeitungen erfahren. Die künstlerisch bedeutendste ist das Werk eines deutschen Meisters, das berühmte Epos unseres Gottfried von Straßburg, zu Anfang des dreizehnten Jahrhunderts gedichtet und bekanntlich unvollendet. Später hat unter anderen auch Hans Sachs denselben Stoff dramatisch verwertet. Von größter Wichtigkeit aber ist der französische Prosaroman des Lucas von Gast aus dem zwölften, sowie das auf einem Gedichte des

Eilhart von Oberg beruhende deutsche Volksbuch aus dem fünfzehnten Jahrhundert, der modernen Nachdichtungen nicht zu gedenken.

Wir sehen in all' diesen Bearbeitungen die Sage von Tristan und Isolde mit großer Ausführlichkeit behandelt; und es wäre zwecklos, den Inhalt aller der zum Teil voneinander abweichenden Überlieferungen näher anzugeben. In breiter Darstellung ist Tristans Heldengeschichte mit dem Sagenkreis von König Artus und seiner Tafelrunde und weiterhin mit dem Gral verknüpft; zahllose Abenteuer werden umständlich berichtet und die Erzählung überhaupt zu einer glänzenden Schilderung des höfischen und ritterlichen Lebens ausgesponnen.

Das ist sehr wertvoll für die Sittengeschichte des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts; aber in ein Drama taugt es nicht. Wagner hat daher alles beiseite gelassen, was nicht in engster Beziehung zu seinen Hauptpersonen steht; die große Menge des Nebensächlichen ist ausgeschieden und ein neuer Kern herausgeschält. Hier wie im „Ring des Nibelungen" mußte eine Neudichtung geschaffen werden, um dem Stoff ein Drama abzugewinnen, zu welchem die Sage sich nimmermehr hätte gestalten lassen. Es ist vollkommen richtig, wenn man sagt, Wagners „Tristan und Isolde" sei eine selbständige Wiederbelebung des Stoffes der Sage, nicht ihrer mittelalterlichen Fassung.

Daß Tristan zu einer zweiten Isolde kommt und mit dieser sich vermählt, hat Wagner ganz übergangen; von den zahllosen Nebenpersonen, mit welchen derselbe auf seinen vielen romantischen Heldenzügen zusammentrifft, sind nur die allernotwendigsten beibehalten, und auch diese sind beinahe skizzenhaft behandelt, um alles Interesse auf das Liebespaar, auf Tristan und Isolde selbst, zu vereinigen. König Marke und Herr Melot, der treue Kurwenal und Brangäne treten vollständig zurück und bilden nur den notwendigsten Hintergrund für die Erscheinung jener beiden großartigen Gestalten.

Äußerst stimmungsvoll aber ist der Schauplatz der Handlung und deren Vorgeschichte verwertet. In eine rauhe Heldenzeit sind wir versetzt: der Kampf zweier kriegerischen Stämme um Macht und Vorrang ist eben entschieden worden, und wilde Erregung zittert davon nach.

Die Landschaft Kornwall (in England) war den Fürsten von Irland tributpflichtig gewesen, bis ein kühner Held sie befreite. Als nämlich Morold, der starke Ire, nach Kornwall kam, um den schuldigen Zins einzufordern, lud ihn Tristan, der Neffe des Königs Marke von Kornwall, zum Zweikampf. So sollte es sich entscheiden, welches Land dem anderen unterworfen wäre. Auf einer kleinen Insel fochten die Helden. Der junge Tristan schlug dem gewaltigen Morold das Haupt ab und sandte es höhnend als „Zins" nach Irland hinüber.

Aber der furchtbare Gegner hatte ihn selbst lebensgefährlich verwundet; niemand verstand ihn zu heilen. Da entschloß sich Tristan, unerkannt, unter falschem Namen, allein in kleinem Boot zu Isolde, der irischen Fürstentochter, zu fahren, um deren weitberühmte Heilkunst zu erproben. Er wußte nicht, daß sie die Braut des von ihm erschlagenen Morold war; sie erkannte Tristan, pflegte ihn trotzdem und ließ ihn geheilt heimkehren. Wir werden erfahren, wie verhängnisvoll diese ihre erste Begegnung für die beiden war. Bald folgte eine zweite: denn Tristan kam als Abgesandter des Königs Marke von Kornwall nach Irland, zur Besiegelung des Friedens um Isolde für seinen Oheim zu werben. Dem Sieger mußte sie folgen: er führte sie selbst im Brautschiff in seine Heimat.

Hier setzt die Tragödie ein: aus dem Streit der beiden Völkerstämme treten zwei einzelne bedeutende Menschen hervor, deren Schicksal, in ganz eigenartiger Verkettung mit den geschilderten Ereignissen, im Drama vor unsern Augen entwickelt wird.

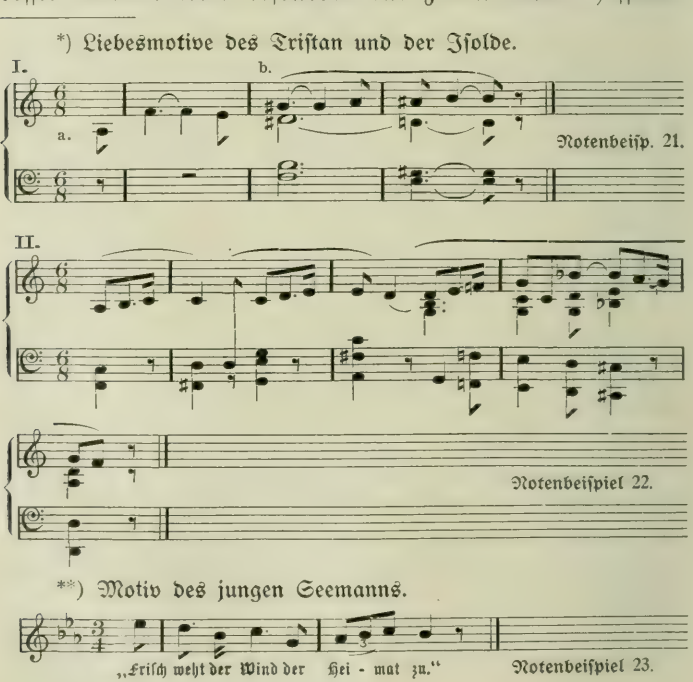
Erster Aufzug.

Das Vorspiel des Orchesters versetzt uns sofort in eine ganz eigentümliche Gefühlssphäre. Wie leise Seufzer steigen schmachtende Motive auf, die sich auf Tristans und Isoldes Liebe beziehen; besonders aus dem zweiten schwillt ein breiter melodischer Strom an, der dann wieder zu dumpfer Klage in das erste zurücksinkt.*)

Sobald der Vorhang aufgeht, hört man „aus der Höhe, wie vom Maste her" die Stimme eines jungen Seemanns, der ohne Begleitung sein Lied singt. Aus dessen Melodie wird besonders das zweite Motiv**) später

---

*) Liebesmotive des Tristan und der Isolde.



**) Motiv des jungen Seemanns.

vielfach wiederverwendet. Die Worte des Liedes aber führen uns unmittelbar in die Szene ein.

Wir sehen auf dem Vorderdeck eines Schiffes „ein zeltartiges Gemach, reich mit Teppichen behangen und nach dem Hintergrunde zu gänzlich geschlossen". Die Fahrt geht von West nach Ost; der junge Seemann grüßt noch einmal „sein irisch Kind, die wilde, minnige Maid".

Bei diesen Worten fährt eine imposante, königliche Frauengestalt, die bisher auf einem Ruhebett, das Gesicht in die Kissen gedrückt, verweilte, jäh auf und wähnt sich durch das Lied verhöhnt. Es ist Isolde, das irische Fürstenkind; und ihr Zwiegespräch mit Brangäne, ihrer vertrauten Dienerin, enthüllt uns, was in ihrer Seele vorgeht.

Noch vor Abend wird das Schiff „Kornwalls grünen Strand" erreichen; das ist die Heimat, von welcher der junge Seemann sang. Isolde aber ruft: „nimmermehr! nicht heut' noch morgen!"

Wild und verzweifelt, eine zweite Medea, schilt sie ihr „entartetes, der Ahnen unwertes Geschlecht"; denn die Macht, „über Meer und Sturm zu gebieten", wie ihre Mutter es vermochte, ist verloren; nur „Balsamtränke" kann „die zahme Kunst der Zauberin" noch „brauen". Umsonst versucht sie, die „kühne Gewalt" aus ihrem Busen heraufzubeschwören; umsonst heißt sie die „zagenden Winde" das Schiff und alles, was auf ihm lebt, „in Sturm und Wettergetös" zerschlagen und zerschellen — ungehört verhallen ihre Worte; ruhig bleibt das Meer, wie zuvor.

Wir ahnen eine unnennbare Seelenqual, die zu so entsetzlichem Ausbruch treibt: und die treue Brangäne müht sich „im äußersten Schreck" um ihre Herrin. Wohl hat sie schon Böses geahnt; denn ohne Gruß, ohne Tränen hat Isolde Vater und Mutter verlassen. Kalt und stumm schied sie von der Heimat; ohne Nahrung, ohne Schlaf, bleich und wild verstört blieb sie während der Fahrt. Der Friedensschluß hat sie nicht erfreut; und nun, da sie als Braut dem

König Marke naht, geberdet sie sich wie rasend und wünscht sich den Tod.

Mit rührender Zärtlichkeit bittet Brangäne um Vertrauen, um Mitteilung ihres Herzeleids. Aber Isolde ist unfähig, Rede zu stehen, ihr „erstickt das Herz"; Luft muß sie haben, und gehorsam zieht Brangäne im Hintergrund die Vorhänge auseinander.

Ein überraschendes Bild tut sich da auf: „man blickt das Schiff entlang bis zum Steuerbord und darüber hinaus auf das Meer." Rings ist Schiffsvolk gelagert; am Steuer aber steht, mit verschränkten Armen, ernst und sinnend, die Heldengestalt Tristans.

Der junge Seemann wiederholt sein Lied; Isolde aber, in Tristans Anblick versunken, flüstert „dumpf für sich" die berühmten Worte: „mir erkoren, mir verloren; hehr und heil, kühn und feig; todgeweihtes Haupt — todgeweihtes Herz."

Der Sinn dieser rätselhaften Antithesen wird sich uns später offenbaren; die Melodie der letzten kehrt noch mehrmals in poetisch bedeutender Beziehung wieder.*)

Noch überraschender aber klingt die Frage an Bran-

---

*) Todesmotiv.



Notenbeispiel 24.

gäne: „was hältst du von dem Knechte?“ So nennt Isolde, „unheimlich lachend“, den Helden, der ihrem Blick ausweicht; und wie nun Brangäne von Tristan singt, „dem Wunder aller Reiche, dem hochgepries'nen Mann“, höhnt Isolde in unverständlichen Andeutungen, so daß sie selbst hinzufügt: „dünkt es dich dunkel, mein Gedicht?“

Dann aber beginnt sie, ihr Zürnen zu erklären: Tristan vergißt die ihr schuldige Achtung; er will ihr nicht nahen („o, er weiß wohl, warum!“); aber gerade darum will sie es erzwingen. Brangäne soll ihn herbescheiden; er soll gehorchen; Isolde läßt es ihm befehlen. Woher all' der Groll, all' der verhaltene Grimm? was werden wir erfahren? was ist zwischen den beiden Schlimmes geschehen?

Brangäne schreitet dem Steuerbord zu; Tristans Diener Kurwenal sieht sie kommen und macht seinen Herrn aufmerksam. Aus seinem Brüten auffahrend faßt sich Tristan sogleich, um die Botschaft von Isolde, seiner „Herrin“, zu vernehmen; aber er weicht in ritterlichen Wendungen ihrer Weisung aus, bis Brangäne die stolzen Worte aus Isoldes Mund wiederholt.

Da springt Kurwenal auf und sagt ihr zur Antwort: der Held, der „Irlands Maid“ zur Königin macht, indem er „dem Ohm sie schenkt“, kann unmöglich ihr Knecht sein; Tristan ist „ein Herr der Welt“, an dessen Heldentum Isoldes Groll ohnmächtig abprallt.

Entrüstet wendet sich Brangäne zum Gehen; und Kurwenal verfolgt sie mit einem Spottlied auf Morold und dessen Besiegung durch Tristan. Mit übermütigem Jubel fällt die ganze Mannschaft in den Schlußvers mit ein; umsonst hat Tristan zu wehren versucht.

Sobald Brangäne zu Isolde zurückkommt, schließt sie eilig die Vorhänge und stürzt weinend der Herrin zu Füßen; diese aber bezwingt sich und läßt sich genau berichten. Jetzt, nach der demütigenden Beschimpfung, soll Brangäne hören, was die Schmach schuf, die sie erfuhr.

Von einem blitzenden chromatischen Motiv eingeleitet, beginnt Isoldes große Erzählung.*)

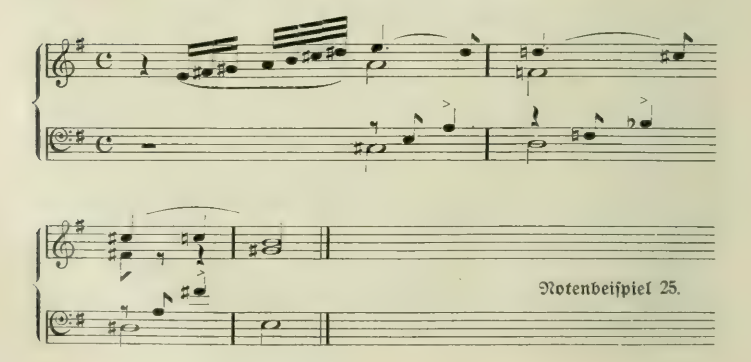
Sie weiß von einem kleinen Kahn, in dem ein todwunder Mann an die Küste von Irland geschwommen kam, zu ihr, deren Heilkunst ihm bekannt war. Er nannte sich Tantris; aber sie erkannte ihn bald als Tristan. Denn in eine Scharte, die sie in dem Schwert des Fremden fand, fügte sich genau der Splitter, den sie aus Morolds Haupt gezogen, als es ihr mit blutigem Hohne gesandt ward. Mit Entsetzen sah sie den vor sich, der ihren Verlobten erschlagen, ihrem Land die Ehre des Sieges geraubt hatte! Tristan wußte freilich nicht, daß sie Morolds Braut sei; sie verriet es ihm auch jetzt nicht.

Glühend vor Zorn und Rache trat sie an sein Lager, Morold an ihm „mit dem hellen Schwert" zu rächen. Da blickte er auf sie, da sah er ihr „in die Augen", daß sie „seines Elends jammerte"; das Schwert ließ sie fallen; die (von Morold geschlagene) Wunde heilte sie, daß er gesunde und heimfahre und sie „mit dem Blick nicht mehr beschwere".

Das Härteste ist ihr auferlegt: sie muß ihn l i e b e n, statt ihn zu töten; der e i n e Blick ward ihr Verhängnis.

---

*) Chromatisches Motiv aus Isoldes Erzählung.



Notenbeispiel 25.

Und wie muß sie es büßen! „Mit tausend Eiden" schwur Tristan seiner Retterin „ew'gen Dank und Treue"; aber wie hat er sie gehalten? Er kehrte wieder, auf stolzem Schiff, um Isolde, die Erbin Irlands, zu freien „für Kornwalls müden König, für Marke, seinen Ohm". Solche Schmach bietet er der Besiegten; nimmermehr hätte er das gewagt, solang Morold lebte. Aber sie selbst hat es verschuldet: „das rächende Schwert, statt es zu schwingen, machtlos ließ ich's fallen, — nun dien' ich dem Vasallen!"

Brangäne faßt nur den beleidigten Stolz der freien Fürstentochter; in der Seele des zum Tode verwundeten Weibes kann sie nicht lesen.

Isolde fühlt ihre Liebe zu Tristan von diesem verkannt und verschmäht; Scham und Wut foltern ihr innerstes Empfinden. Unerhörtes ist ihr angetan: den Augenblick, da sie ihm in liebender Ergriffenheit das Leben schenkte, hat er benutzt, sie zu verraten.

Wundervoll singt sie: „die schweigend ihm das Leben gab — was stumm ihr Schutz zum Heil ihm schuf — mit ihr gab er es preis!" Er hat das Geheimnis jener unseligen Stunde nicht gehütet; laut hat er seinem Oheim „die schmucke Irin" angepriesen und sich sogar erboten, selbst für ihn um sie zu werben! Was ihr ganzes Wesen erschütterte, das gab ihm nur Anlaß zu einem Abenteuer mehr; all' ihre Not und Seelenpein ist ihm verborgen.

Darum schilt sie die „blinden Augen" und „blöden Herzen" ihrer Umgebung und bricht zuletzt, nachdem sie sich alles mit schneidendem Hohne ausgemalt, mit furchtbarer Gewalt in Fluch und Verwünschung aus: „Rache! Tod! Tod — uns beiden!"

Dieser Moment wirkt wahrhaft erschütternd: wir sehen Isolde verzehrt von unseligster Leidenschaft, deren Ende nur ihr und des unglücklich Geliebten Untergang sein kann.

Brangäne freilich versteht sie noch nicht; sie faßt nur die eine, äußere Seite ins Auge und sucht Isolde zu trösten: Tristan habe sie eben dadurch für Morolds Tod entschädigen wollen, daß er sie dem edlen, hochberühmten König Marke vermähle.

So rührend Brangänes zärtliche Hingebung, so machtlos ist ihr Zuspruch. Isolde vermeint die Qual nicht ertragen zu können, „den hehrsten Mann stets ungeminnt sich nahe zu sehen". Wie soll sie als Markes Weib an dessen Seite leben, da auch Tristan am Hofe weilt?

Brangäne versteht sie wieder falsch: sie denkt nur an Marke und fragt schmeichelnd, wie denn Isolde nur glauben könne, sie werde ungeliebt bleiben. Ja selbst wenn der Gemahl sich ihr gegenüber kalt und herzlos zeige, der böse Zauber wäre wohl durch Minne zu bannen. Denn Brangäne ist von Isoldes Mutter mit allerlei Tränken und Geheimmitteln ausgerüstet worden; nicht „ohne Rat" wurden beide „in fremdes Land entsandt".

Düster erwidert Isolde; sie heißt die Mahnung an der Mutter Kunst willkommen, freilich in ganz anderem Sinne. Nicht Markes Liebe will sie gewinnen, sondern „Rache für den Verrat, Ruh' in der Not dem Herzen".

Es sind wieder die ergreifenden Töne des Todesmotivs;*) und nun verstehen wir auch jene rätselhafte Stelle zu Anfang der Szene. Isoldes Liebe zu Tristan ist hoffnungslos; darum ist er ihr „erkoren" und „verloren" zugleich. Er hat Morold getötet: das war „kühn"; aber er hat sie, die ihm das Leben schenkte, verraten: das ist „feig". Nun hegt sie nur mehr den einen fürchterlichen Gedanken: sein „Haupt" wie ihr „Herz" sind „todgeweiht"; er muß mit ihr sterben.

Dem Schrein, den Brangäne ihr bringt, entnimmt sie nicht den von dieser empfohlenen Liebestrank, sondern vielmehr den Todestrank, dem sie „ein starkes Zeichen

*) Notenbeispiel Nr. 24 Seite 88.

einschnitt". Erschütternde Akkordverbindungen*) versinnbildlichen denselben; von außen aber ertönt der jubelnde Ruf des Schiffsvolks, und Kurwenal tritt ungestüm auf mit der Meldung, Tristan bitte Frau Isolde, zu eilen; denn bald werde er sie ans Land geleiten.

„Gefaßt und mit Würde" entgegnet ihm Isolde: erst müsse Tristan „ihre Huld suchen", zur Sühne „für ungebüßte Schuld", bevor sie ihm gestatten könne, sie vor den König zu führen. Zweimal schärft sie es dem Diener ein, seinen Herrn zu ihr zu entbieten; und Kurwenal verspricht in unmutigem Trotz, den Befehl auszuführen.

Jetzt sieht sich Isolde am Ziel: nun kann Tristan nicht mehr ausweichen; es muß der Augenblick kommen, da er ihr Aug' in Auge gegenübersteht. Darum stürzt sie auf Brangäne zu, mit unbeschreiblicher, der Dienerin unverständlicher Bewegung: „nun grüß' mir die Welt und grüße mir Vater und Mutter!" Auf deren erstaunte Frage faßt sie sich wieder und erwidert, scheinbar ruhig, nicht ohne leisen Hohn: „hier bleib' ich; Tristan will ich erwarten."

Aber wiederholt drohen die Akkorde des Todestranks;*) und wirklich erhält Brangäne den Befehl, denselben in die gold'ne Schale zu füllen, damit Tristan daraus „Sühne trinke". Umsonst fleht die Erschrockene um Gnade; Isolde wiederholt ihr unbarmherzig ihre eigenen Worte von der Mutter Rat und Kunst; „für tiefstes Weh' und höchstes Leid gab sie den Todestrank — der Tod nun sag' ihr Dank."

*) Akkorde des Todestranks.



Notenbeispiel 26.

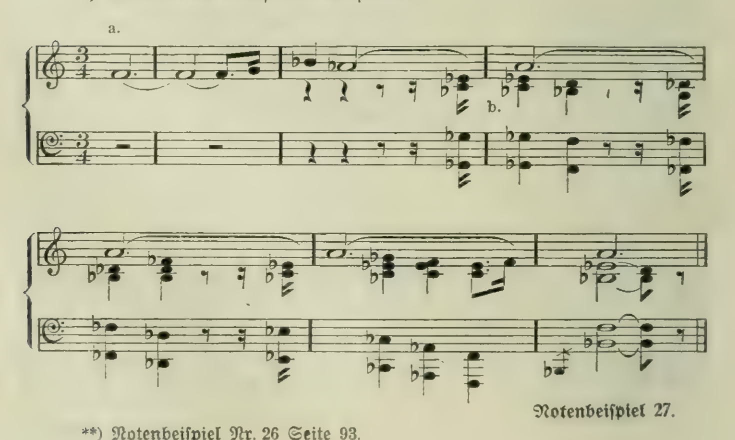
Wie aber Brangäne noch einmal versucht, das Entsetzlichste abzuwenden, tritt Kurwenal ein und meldet: „Herr Tristan!“ Mit unvergleichlich dramatischer Wirkung schneiden diese zwei Worte jede weitere Erörterung ab; Isolde erwidert mit furchtbarer, in chromatischen Fortissimo-Gängen des Orchesters gemalter Anstrengung: „Herr Tristan trete nah'!“

Und nun folgt ein Auftritt, der an Wucht und tragischem Schauer seinesgleichen sucht.

Isolde „schreitet, ihr ganzes Gefühl zur Entscheidung zusammenfassend, langsam, in großer Haltung, dem Ruhebett zu“; das Orchester führt harte, unheimliche Akkordschläge gegen ein drohend anschwellendes Motiv aus,*) das mit dem des Todestrankes**) zusammen die folgende Szene beherrscht, hier aber den Hörer in atemlose Spannung versetzt.

Der so außerordentlich angekündigte Tristan tritt auf, ein Bild männlichen Stolzes, in verschlossen energischer, aber ausdrucksvoller Haltung. Ehrerbietig bleibt er am Eingang stehen; Isolde verharrt sprachlos ihm gegenüber.

*) Motiv bei Tristans Auftritt.



Notenbeispiel 27.

**) Notenbeispiel Nr. 26 Seite 93.

Endlich fragt er mit ritterlicher Höflichkeit nach ihrem Begehren. Und nun beklagt sie sich über seine „Unsitte", daß er sich weigerte, ihr zu nahen. Er beruft sich auf die „Sitte", welche dem „Brautwerber" gebietet, auf der „Brautfahrt" der Braut fern zu bleiben. Dagegen erinnert sie ihn an die Pflicht, „sich den Feind zu sühnen" (d. h. zu versöhnen), um ihn zum Freund zu gewinnen, und mahnt ihn an die Blutschuld, die zwischen ihnen beiden schwebt. Und da er meint: „die ward gesühnt" — erwidert sie rasch: „nicht zwischen uns!"

Die Völker von Irland und Kornwall haben sich versöhnt; „Urphede ward geschworen"; aber Isolde hat den Eid der Versöhnung nicht mit den Ihrigen geleistet. Sie hat sich gelobt, den Eid zu halten, den sie „in stiller Kammer", als Tristans Leben in ihre Hand gegeben war und sie ihn verschonte, sich selbst zugeschworen: Rache für Morold! Sie hatte des Irenhelden Waffen geweiht, als ihr Verlobter war er für sie zum Streite gezogen; ihre Ehre fordert, daß sie seinen Tod an Tristan räche. Damals, als dieser „siech und matt" wehrlos vor ihr lag, da hat sie ihn nicht erschlagen; der Mann sollte es tun, der sie ihm abgewänne. Nun aber haben „die Männer sich all' ihm vertragen"; darum fragt sie ihn: „wer muß nun Tristan schlagen?"

Es ist ein grausames Wortgefecht, das die Beiden miteinander führen; und wir wissen recht wohl, daß Isoldes Erklärung eine gezwungene ist; sie darf es ja nicht eingestehen, warum sie den verwundeten Tristan geschont hat.

Er aber findet die einzig richtige Antwort: bleich und düster reicht er ihr sein Schwert; fest und sicher soll sie es diesmal führen, daß es ihr nicht wieder, wie damals, entfalle. Da ersinnt sie eine neue Wendung: sie will den König Marke nicht seines besten Helden berauben, der ihm so schön die Braut aussucht und zuführt; auch jetzt soll nicht das Schwert blitzen in ihrer Hand — dafür wollen sie „Sühne (d. h. Versöhnung) trinken".

Wir verstehen den Doppelsinn: sie winkt Brangäne zu, den Todestrank zu rüsten. Und wieder ertönt, wie zur Eile mahnend, der Ruf des arbeitenden Schiffsvolks. Da fährt Tristan auf aus düsterem Brüten: „wo sind wir?" ruft er hastig, und sie erwidert: „hart am Ziel!" Aber die Erklärung, die sie von ihm verlangt, bleibt aus. Finster erwidert er ihr: „des Schweigens Herrin heißt mich schweigen; fass' ich, was sie verschwieg, verschweig' ich, was sie nicht faßt."

Diese Worte sind der Schlüssel zu Tristans Charakter; sie erklären uns alles. Er hat Isolde längst durchschaut: er weiß, daß sie ihn liebt, obwohl sie ihr wahres Gefühl vor ihm verbirgt. Von ihr, die so furchtbar zu schweigen versteht („des Schweigens Herrin"), hat auch er es gelernt; auch er sagt nichts von dem, was seine Seele erfüllt. Denn auch er liebt sie, ebenso hoffnungslos, wie sie ihn, seit jener verhängnisvollen Stunde. Die Pflicht der Ritterlichkeit gebietet ihm solch' gewaltige Selbstbeherrschung. Morold hat er erschlagen; wie durfte er Isolde lieben? Als Braut für Marke hat er sie gefreit; wie darf er ihr nahen? Erklären kann er's ihr nicht; sie würde ihn nicht verstehen. Darum „verschweigt er, was sie nicht faßt", und muß nun ihren Haß und Rachedurst, ihren Hohn und Vorwurf mit blutendem Herzen, aber auch mit heroischer Fassung ertragen.

Leidenschaftlich drängt Isolde vorwärts: „wir sind am Ziel, in kurzer Frist steh'n wir vor König Marke," sagt sie mit wahrhaft tragischer Ironie. Und nun reizt sie Tristans ganzes Gefühl, indem sie ihm ausmalt, wie er sie seinem Oheim und König vorstellen könne als ein „sanftes Weib", das dem Besieger ihres Verlobten das Leben schenkte und die Wunden heilte, nur um Markes Gemahlin zu werden; „und ihres Landes Schand' und Schmach — die gab sie mit darein", nachdem „ein süßer Sühnetrank" alle Schuld getilgt. Mit so grausam ironischer Rede bietet sie ihm die Schale.

Er aber hat sie nun vollends verstanden; er weiß, was für „Balsam“ sie ihm bietet. Heftig reißt er den Becher an sich, um den auch von ihm ersehnten Tod daraus zu trinken; und erschütternd klingt sein „Sühneeid“, wenn er ihr sagt: „Tristans Ehre — höchste Treu' (die er durch seine schmerzliche Entsagung bewährt); Tristans Elend — kühnster Trotz“ (der ihn zu allem Wagnis trieb und dann verhinderte, zu bekennen und zu erklären); darum „einz'ger Trost: Vergessens güt'ger Trank“ — wenn er nun das Gift, das sie ihm reicht, an die Lippen setzt.

Außer sich entreißt ihm Isolde die Schale; die Hälfte davon trinkt sie ihm zu; und so, von Schauder erfaßt, glauben beide den Todestrank genossen zu haben und zu sterben.

Aber ganz anderes geschieht; denn Brangäne, unfähig, der Herrin zu gehorchen, hat statt des Todestranks den Liebestrank in die Schale gegossen. Leise geht das Orchester in die Liebesmotive*) über, und „bald weicht der Todestrotz in ihren Augen der Liebesglut“. Bebend nennt sie seinen Namen, „überströmend“ er den ihren; selig sinkt sie an seine Brust.

Wie er sie aber glühend umfaßt, erschallt von außen der Jubelruf der Mannen: „Heil König Marke Heil!“ In schneidendem Gegensatz bricht die Wirklichkeit über das weltentrückte Paar herein, das träumend in überschwänglicher Wonne vergeht. Die Vorhänge werden aufgerissen; ganz nahe erblickt man das Ufer, dem alles jauchzend zuwinkt. Das Orchester wogt in freudigen Klängen; und Kurwenal tritt ein, um Tristan zur ruhmreichen Beendigung seiner Heldenfahrt zu beglückwünschen.

Verwirrt, „wie sinnlos“, blickt Tristan auf das Treiben um ihn her; erschreckt fragt Isolde: „wo bin ich? leb' ich?“ Da bekennt Brangäne verzweiflungsvoll ihren Ungehorsam und die Verwechslung der Tränke. Starr stehen sie vor

*) Notenbeispiele Nr. 21 und 22 Seite 86.

Entsetzen; dann stürzt Isolde ohnmächtig an Tristans Brust. Auf seinen lauten Weheruf aber antwortet der „Ausbruch allgemeinen Jauchzens“, und über dem Lärm der Landung fällt der Vorhang.

Der gewaltige Aufbau dieses ersten Aufzuges gehört zu dem Großartigsten, was die deutsche Bühne kennt. Meisterhaft ist es vom Dichter, daß er uns Isolde sogleich in leidenschaftlichster Erregung zeigt und dann dem Zuschauer wie den übrigen Personen im Drama erst allmählich, Schritt für Schritt, die ganze Verwicklung zum Verständnis bringt, so daß Spannung und Interesse sich fortgesetzt steigern. Mit eminenter Kunst hat er es verstanden, das Schicksal des Liebespaares von dem großartig bewegten Hintergrunde der Handlung abzuheben. Wir begreifen, daß in solcher Zeit, unter solchen Verhältnissen, ein solcher Vorgang spielen konnte; und wenn auch vielleicht die Vorgeschichte des Stückes sich nicht ganz mit wünschenswerter Deutlichkeit aus demselben erkennen läßt, so entschädigt uns dafür das unvergleichlich tiefe, psychologisch fesselnde Seelengemälde, das uns mit Aufgebot aller künstlerischen Mittel entrollt wird.

Zwei außerordentliche Naturen sehen wir vom Verhängnis ereilt. Isolde ist ein herrliches, königliches Weib, ein echtes Fürstenkind, eine stolze Heldenbraut. Hoffnungslose Liebe zu dem, der ihren Verlobten erschlug, verzehrt ihr Herz, und brennende Scham reizt sie zu Wut und Rache. Sie empfindet die Schmach ihres Landes, die Besiegung ihres Stammes um so tiefer, als sie selbst so furchtbar gedemütigt ward durch ihre unselige, unerwidert geglaubte Leidenschaft. Wohlweislich hat Wagner sie zur Tochter einer Zauberin gemacht, die einst mehr vermochte, als Tränke zu brauen; ein letzter Rest dieser wilden, übermenschlichen Gewalt lebt noch in ihr und erklärt uns die erschreckende Leidenschaftlichkeit ihres Wesens. Das ist keine

holde, liebliche Jungfrau; das ist eine dämonische Gestalt, ein furchtbar schönes Weib, herrlich in ihrer Liebe, unerbittlich in ihrem Haß. Und in welcher Stimmung erscheint sie uns im Drama! Was für verzweiflungsvolle Stürme müssen in ihr getobt haben, von dem unseligen Moment, da Tristan ihr ins Auge geschaut, bis zu dieser Stunde, der letzten vor ihrer Vermählung mit dem fremden ungeliebten Mann! Was hat sie gelitten, und was steht ihr noch bevor! Es ist zuviel der Seelenqual, zuviel der marternden, verwirrenden Gefühle; sie muß ein Ende machen, eh' es zu spät ist. Und es gibt keinen anderen Ausweg, als den Tod: darum den Giftbecher für sie und ihn. Fest, unerbittlich ist dieser furchtbare Entschluß; unbarmherzig gebietet sie der treuen sanften Brangäne, die sich schmeichelnd an die inniggeliebte Herrin schmiegt. Denn so grausam wüten Trotz und Rachedurst in ihrer Seele, daß sie keiner Überlegung mehr fähig ist und für Tristans Wesen kein Verständnis fühlen kann. Wohl klingen ergreifend auch weichere Saiten in ihrem Gesang, an den wundervollen Stellen süß-schmerzlicher Erinnerung; aber das in seinem innersten Empfinden verletzte Weib lebt nur mehr in dem einen Gedanken, der sie zum Werk der Vernichtung treibt.

In bedeutenden Gegensatz zu dieser ihrer Gestalt tritt Tristan. Die außerordentliche Zurückhaltung in seinem Auftreten, die konsequente, eiserne Selbstbeherrschung, die er in Worten und Gebärden übt, lassen ihn der geistig und dramatisch überlegenen Figur der Isolde gegenüber in diesem Aufzug noch nicht in voller Größe erscheinen. Erst zuletzt, da auch bei ihm die volle Wärme des Gefühls hervorbricht, ermessen wir, mit welcher gewaltsamen Anstrengung der treue Mann sein Herz bezwingen mußte.

Die Schilderung der beiden Charaktere ist bei Wagner der Sage gegenüber derartig vertieft und verfeinert, daß sie vollständig als sein Eigentum gelten darf. Mit besonderer Liebe hat er auch Tristans Diener Kurwenal

gezeichnet, dessen Charakter, hier mehr von der rauhen, kriegerischen Seite betont, im dritten Aufzug die rührendste, aufopferndste Anhänglichkeit zeigen wird. In der Sage ist er Tristans Erzieher; Wagner hat ihn zu einem Bild idealer Treue erhoben.

Das Motiv von dem Splitter aus Tristans Schwert in Morolds Haupt ist der Sage entnommen, ebenso die nicht allzu täuschende Namensverdrehung Tantris für Tristan.

Gänzlich veränderte Bedeutung der Sage gegenüber gewinnt bei Wagner die ganze Szene auf dem Brautschiff und vor allem der Liebestrank. Dieser ist hier kein Zaubermittel, sondern nur ein Symbol. In der Sage geschieht es durch Zufall, daß Tristan und Isolde, in glühender Sonnenhitze während der Meerfahrt von Durst gequält, das Fläschchen mit dem Liebestrank leeren; nur insoweit ist Brangäne schuld daran, als sie versäumt hat, das gefährliche Glas sorgfältig zu verbergen. Sie hätte es am Hochzeitsabend (nach Weisung der Mutter) in Isoldes und Markes Becher mischen sollen; hätte sie das getan, so wäre alles Unheil verhütet geblieben.

Allerdings berichtet auch die Sage, daß die beiden begannen, sich zu lieben, als Isolde den Tristan von der Wunde heilte, die Morold ihm geschlagen. Den verstärkenden Zug, daß Morold der Verlobte (statt der Oheim) der Isolde war, hat Wagner hinzugefügt, um Tristans Liebe in ihrer Hoffnungslosigkeit noch schärfer zu erklären.

Bei Gottfried von Straßburg endlich soll der Liebestrank insofern nur symbolische Bedeutung besitzen, als er in den beiden das schlummernde Gefühl wecke und anfache, nicht aber erst in ihnen wirke.

Bei alledem aber fehlt stets jede Motivierung, warum gerade auf der Brautfahrt, und gerade in dem einen bestimmten Augenblick, die unselige Liebe aufflammen muß. Und im weiteren Verlauf der Erzählungen wird dann der Liebestrank ganz offenbar als kräftig wirkendes Zaubermittel gedeutet.

Ganz anders hier im Drama. Kunstvoll, und doch zwanglos in der Entwicklung der Szene wird Brangäne dazu geleitet, der Isolde den Liebestrank für den Fall zu empfehlen, daß Marke sie nicht „minnen" sollte. Aber Isolde weist ihn entschieden zurück und wählt den Todestrank zur Rettung aus Elend und Verzweiflung. Solche Tragödie ist moderne Dichtung, die Sage kennt sie nicht.

Und nicht in Brangänes Hand ist die Entscheidung verlegt. Tristan und Isolde ahnen die Verwechslung der Tränke nicht. Sie glauben sicher, den Todestrank genommen zu haben und zu sterben. Darum ist der Schluß des Aufzuges von so schneidender Dissonanz erfüllt. Beide vermeinten aus dem Leben zu scheiden; das erst löste ihnen die Zunge zum Geständnis ihrer Liebe. Aus ihrem Taumel erweckt, vermögen sie es nicht zu fassen, daß sie nun wieder leben müssen; grauenhaft fordert die Welt und die Wirklichkeit, die sie schon überwunden glaubten, ihr Recht. Die ganze Symbolik des Liebestrankes ist also von Wagner offenbar nur beibehalten worden, um daran die durchaus neue Idee des Todestranks zu knüpfen. Nicht der Trank selbst wirkt Wunder, sondern der Gedanke, es sei für sie beide der Tod, der sie erlöst und vereinigt hätte.

Aber unentrinnbar waltet über ihnen das Verhängnis. Noch ist ihnen keine Befreiung beschieden; war vorher jedes für sich schon elend genug, so sind es nun beide zusammen. Vergebens alle Qualen des Trotzes und der Entsagung: Isolde wird doch Markes Weib, und Tristan hat ihr doch seine Liebe gestanden. Ihrem Verderben gehen sie entgegen; schon der zweite Aufzug bringt die Katastrophe.

Zweiter Aufzug.

In voller Bewegung beginnt das Orchester; von Triolen umspielt, steigt das Motiv der ungeduldigen Er-

wartung*) immer lebhafter auf; bald tritt ein zweites hinzu, welches heiße Liebessehnsucht**) bezeichnet, deren Gegenstand durch das aus dem ersten Aufzug wohlbekannte Liebesmotiv***) angedeutet erscheint.

Der Vorhang geht auf: in „heller, anmutiger Sommernacht“ erblicken wir einen „Garten mit hohen Bäumen“, aus welchem seitwärts Stufen zu Isoldes Gemach emporführen. Eine brennende Fackel ist an der Türe aufgesteckt; von fern tönen Jagdhörner; Brangäne blickt dem abziehenden Trosse nach.

„Feurig bewegt“ tritt Isolde heraus, in weißem Gewande; auch sie lauscht auf den verhallenden Klang. Es ist ein feiner Meisterzug Wagnerscher Instrumentation, wie hier das Orchester aus der Nachahmung der Jagdfanfaren in die des Quelles übergeht, dessen „sanft rieselnde Welle wonnig daherrauscht“.

Die Szene nimmt uns sofort mit eigenartigem Zauber gefangen. Im Gegensatz zu der schweren Tragik des ersten Aufzuges sind wir doppelt überrascht von dieser Idylle. Bald schlagen auch über diese die Wogen der Leidenschaften wieder zusammen.



*) Motive der Erwartung.

Notenbeispiel 28.

**) Motiv der Liebessehnsucht.

Notenbeispiel 29.

***) Notenbeispiel Nr. 21 b Seite 86.

Mit fiebernder Ungeduld harrt Isolde des Wiedersehens mit Tristan. Umsonst warnt die treue Brangäne. Sie ruft der Herrin die Vorgänge ins Gedächtnis zurück, welche sich inzwischen abgespielt haben:

König Marke hatte seine Braut „bleich und kaum ihrer mächtig von Tristans bebender Hand an Schiffes Bord“ empfangen und sich gütig um sie bemüht; einer aber aus dessen Gefolge hatte „mit lauerndem Blick“ Tristan ins Auge gefaßt und bösen Verdacht geschöpft. Das war Herr Melot, der „tückische Lauscher“; Isolde hält ihn freilich für Tristans treuesten Freund, aber Brangäne weiß es besser. Er „sät üble Saat“ beim König, dem er unausgesetzt über Tristan berichtet („von Tristan zu Marke ist Melots Weg“); auch „das nächtliche Jagen“ heute ward auf sein Anstiften beschlossen.

Isolde wähnt, Melot habe es „aus Mitleid dem Freund zu Lieb'“ veranstaltet, um Tristan eine Zusammenkunft mit ihr zu ermöglichen; darum soll Brangäne durch Auslöschen der Fackel das verabredete Zeichen geben. Hervorragend schön ist die Nacht besungen: „schon goß sie ihr Schweigen durch Hain und Haus, schon füllt sie das Herz mit wonnigem Graus“; Isolde drängt Brangäne, das Licht zu löschen, um sich ganz dem Zauber der Nacht und der Liebe hingeben zu können.

Noch einmal warnt die Getreue; sie ahnt Unheil und Verrat und klagt mit bitterer Reue über ihren Ungehorsam, der das alles verschuldet. Da erwidert ihr Isolde in hoher Begeisterung: es ist nicht das Werk der „tör'gen Magd“, Frau Minne selbst hat sie mit Tristan vereint. In wundervollen Worten und Tönen preist sie die Liebe als „des kühnsten Mutes Königin, des Weltenwerdens Walterin“, als die allmächtige, der Leben und Tod untertan sein müssen. Lust webt sie und Leid; wer sich ihr ergibt, der muß ihr eigen werden und bleiben. Darum „wie sie es wendet, wie sie es endet“, Isolde hat keine Macht mehr dagegen („die Todgeweihte nahm sie in Pfand“), sie muß ihr folgen und

gehorchen. Ein Motiv der Liebesseligkeit*) beherrscht diese herrliche Gesangsstelle.

Umsonst fleht Brangäne, nur heute sich nicht in die drohende Gefahr der Entdeckung zu stürzen; Isolde, von brennender Liebesglut verzehrt, schickt die Dienerin „zur Warte" und ergreift mit trunkener Gebärde die Fackel, die sie zur Erde wirft, wo sie verlischt.

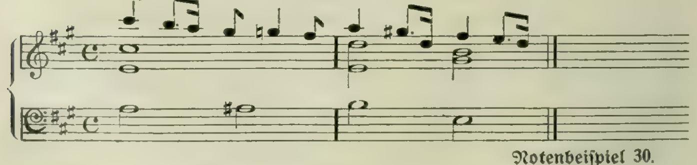
Nun kehren die Motive der Erwartung**) wieder; immer verlangender späht Isolde in die dunkeln Gänge des Gartens; mit ihrem weißen Schleier weht sie dem Geliebten ihre Grüße entgegen. Endlich erblickt sie ihn; das Orchester rauscht in vollen, berückenden Klängen, und mit lautem Ausruf stürzt Tristan herein. Sie springt ihm entgegen; unter „stürmischen Umarmungen" gelangen sie in den Vordergrund.

Was nun folgt, ist keine Liebesszene der gewöhnlichen Art. Zuerst bestehen die Äußerungen des Entzückens nur in abgerissenen Fragen und Antworten; die Wiedervereinigten vermögen ihr Glück kaum zu fassen; dann strömt das Gefühl, sich wiedergeschenkt zu sein, in mächtigen Wonnelauten aus.

Wenn dieser Sturm verbraust ist, überdenken sie die lange Trennung und ihre Ursachen. Dabei wird das Licht, der Tag, und alles, was dazu gehört, als Feind, die Nacht dagegen als Beschützerin ihrer Liebe aufgefaßt. So hat die Fackel, solang sie brannte, Tristan den Eintritt gewehrt; aber Isolde hat sie gelöscht. Tristan wünscht sich, ebenso

---

*) Motiv der Liebesseligkeit.



Notenbeispiel 30.

**) Notenbeispiel Nr. 28 Seite 102.

dem Tage seinen ganzen Schein löschen zu können. Denn der Tag weckt ihnen ja nur Not und Pein, weil er sie trennt.

Nun wird in übertragener Bedeutung alles, was ihrer Liebe entgegensteht, dem Licht, dem Tage zugewiesen. Darum sagt Isolde, ihr Trauter habe „im eigenen Herzen hell und kraus ihn trotzig gehegt"; es war der Tag, der „aus Tristan log", als er Isolde für Marke freite. Das soll heißen: er war von falscher Ehrbegierde verführt, von weltlicher Eitelkeit geblendet; statt sie für sich selbst zu gewinnen, meinte er sie dem König zuführen zu sollen. Er selbst erkennt es als „Wahn", daß er an diesen falschen Glanz sein Herze hing; so mußte Isolde für ihn verloren sein, und „der Weltenehren Tagessonne" konnte ihm nur „eitle Wonnen" bescheeren. So erklärt er, warum er das Geheimnis jener verhängnisvollen Stunde des ersten Liebesblicks aller Welt preisgab; sobald es aus seinem einsamen Dunkel herausgerückt ward, war es entweiht; Isoldes Bild, das er damals so wunderbar erschaute, rühmte er nun laut vor allem Volk und setzte seine Ehre darein, dem Neid seiner Gegner zum Trotz nach Irland zu fahren. Um dieses Irrtums willen mußte die liebende Isolde so bitter leiden, bis sie ihn sogar glühend haßte, bis er als Verräter ihr erschien.

Darum wollte sie aller Täuschung und Bitterkeit ein Ende bereiten: in die Nacht des Todes wollte sie ihn ziehen, mit ihm sich dem Tode weihen. Und er erkannte „in ihrer Hand den süßen Trank"; ihm „erdämmerte mild im Busen die Nacht" der Todesahnung; er sah „seinen Tag vollbracht" und die „Sühne" geboten. So wird also schließlich Tag und Nacht gleichbedeutend mit Leben und Tod: ihre Liebe muß das Licht des Lebens fliehen, da in der Welt kein Raum für sie ist; nur der Tod kann sie vereinen. Deshalb hat der vermeintliche Todestrank schon ihre Herzen einander erschlossen; er ließ Tristan klar erkennen, was er sonst nur träumend ahnte; an „des Todes Tor" ward sein

Auge „nachtsichtig“ — unbeirrt von täuschendem Tageslicht sah er nun Isoldes Liebe, die ihm allein gehörte.

„Doch es rächte sich der verscheuchte Tag“; das Leben, die Welt der Wirklichkeit forderte noch einmal ihr Recht, noch waren die Liebenden nicht frei; Tristan mußte Isolde dem König übergeben. „Wie ertrug ich's nur, wie ertrag' ich's noch?“ fragt das unglückliche Weib.

Aber Tristan erwidert: „o, nun waren wir Nachtgeweihte“; sie hatten abgeschlossen mit dem Leben; trennen, aber nicht mehr täuschen konnte sie der Tag (die Welt), seit die Nacht des Todes, dem sie sich so nah geglaubt, ihnen „ihr tief Geheimnis vertraut“ hat; nun blieb ihnen, für die kein Licht mehr lockend brennt, nichts als „das Sehnen hin zur heil'gen Nacht“ des Todes, wo „ewig, einzig wahr, Liebeswonne ihnen lacht“. Nicht wie im ersten Aufzug wild und trotzig, sondern innig verbunden begehren sie nun zu sterben.

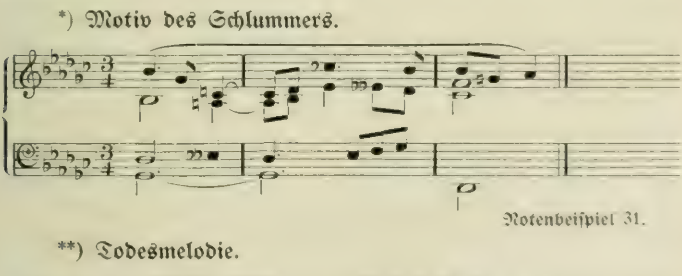
Und jetzt vereinigen sie sich zu dem herrlichen Zwiegesang: „o sink' hernieder, Nacht der Liebe; löse von der Welt mich los; gib Vergessen, daß ich lebe“ usw. Es kann gar kein Zweifel darüber bestehen, daß mit dieser Nacht eben der Tod gemeint ist; in der Todessehnsucht erheben sie sich zu verklärter Anschauung. Besonders schön ist die Stelle: „barg im Busen sich uns die Sonne“ bis „vor deinen Augen süß zerronnen“; der Schluß aber bezeichnet weltverlorene Entrücktheit: „wonnehehrstes Beben, liebeheiligstes Leben, nie-wieder-erwachens wahnlos holdbewußter Wunsch“. Sie möchten miteinander vergehen, von Tag und Welt befreit, von aller Täuschung erlöst, sich selbst ihre ganze Welt sein, und nie wieder zur Wirklichkeit erwachen.

So sinken sie zurück, auf die Blumenbank aneinandergelehnt; unbeschreiblich herrlich wogt darüber das Orchester; von der Zinne der Burg aber ertönt Brangänes warnende Stimme, die „den Schläfern Schlimmes ahnt“ und sie wachruft, weil bald die Nacht weicht.

In wundervoll weichen Klängen ertönt das Motiv des Schlummers*) (später der Ruhe im Tode); und wie im Traum verloren sagt Tristan der lauschenden Isolde: „laß' mich sterben! laß' den Tag dem Tode weichen!" Und dann erklärt er ihr, daß der Tod ihre Liebe nicht erreichen kann, auch wenn „das süße Wörtlein und", das sie verbindet, scheinbar von ihm „zerstört" wird. Für die Liebenden bedeutet der Tod keine Trennung mehr; denn sie ersehnen und erleiden ihn zusammen, um sich durch ihn für immer zu vereinen. Darum singt Tristan die herrliche, verklärte Todesmelodie**): „so stürben wir, um ungetrennt, ewig einig, ohne End', ganz uns selbst gegeben, der Liebe nur zu leben!" In schwärmerischer Begeisterung stimmt auch Isolde ein; „wie überwältigt neigt sie das Haupt an seine Brust".

Wieder ertönt Brangänes Weckruf; aber nun hat Isolde ihren Tristan verstehen gelernt. Auf seine „lächelnde" Frage: „soll ich lauschen?" erwidert sie mit seinen vorigen Worten: „laß' mich sterben! laß' den Tag dem Tode weichen!" Und nun rufen sie mit „wachsender Begeisterung" die „ew'ge Nacht" des Todes an, aus der sie nie wieder erwachen wollen, die sie erlösen und ewig in höchster Liebes-

*) Motiv des Schlummers.



Notenbeispiel 31.

**) Todesmelodie.



Notenbeispiel 32.

lust vereinen soll. In diesem zur Ekstase gesteigerten Gesang tritt eine besonders bedeutungsvolle neue Figur auf, die als Motiv der Liebesentzückung*) bezeichnet werden darf und am Schluß des Dramas wiederkehrt.

In dem Augenblick aber, da Tristan und Isolde einander wie verklärt in die Arme sinken, stößt Brangäne einen gellenden Schrei aus; Kurwenal stürzt herein mit dem Rufe: „rette dich, Tristan!", und hinter ihm erscheint, rasch auftretend, Marke, mit seinem ganzen Gefolge. Isolde, „von unwillkürlicher Scham ergriffen", lehnt sich „mit abgewandtem Gesicht auf die Blumenbank"; zu ihr eilt die treue Brangäne. Tristan „streckt mit dem einen Arm den Mantel breit aus, so daß er Isolde vor den Blicken der Ankommenden verdeckt". Der Morgen dämmert: „der öde Tag — zum letzten Mal."

Endlich löst Melot die furchtbare Spannung. Er rühmt sich, dem König das frevelnde Paar verraten und demselben „Namen und Ehr' vor Schande bewahrt" zu haben.

Herrlich antwortet Marke: „tatest du's wirklich? wähnst du das?" Und nun schildert er ergreifend, wie tief ihn Tristan verwundet. „Mir dies? dies, Tristan, mir?" Warum mußte gerade Tristan, sein treuester Held, ihn verraten? Markes erste Ehe war kinderlos geblieben; er wollte sich nicht wieder vermählen; Tristan sollte sein Erbe sein. Erst als alles Volk „mit Bitt' und Dräuen" in ihn drang, als Tristan erklärte, „Hof und Land meiden" zu wollen, gab der König widerstrebend nach und entsandte den Neffen, ihm „die Braut zu freien". Isolde, das „wundervolle Weib", ward durch Tristan für Marke gewonnen; was dieser nie zu wünschen wagte, sah er nun sein eigen ge-

*) Motiv der Liebesentzückung.



Notenbeispiel 33.

worden. Und jetzt, da sein Herz „fühlsamer als sonst dem Schmerz“ sein mußte, jetzt, im Besitz der herrlichen fürstlichen Gemahlin, wird der König da getroffen, wo Heilung für ihn undenkbar ist: „heimlich in dunkler Nacht“ muß er „lauschend den Freund beschleichen“, um „seiner Ehren Ende“ zu erreichen! Aus dieser Höllenqual gibt es keine Erlösung, keine Sühne für diese Schmach; warum, warum ward sie ihm angetan?

Leise erklingt im Orchester das erste Liebesmotiv*); das erklärt uns allein die unselige Verwicklung. Tristan aber muß antworten: „o König, das kann ich dir nicht sagen“; mit Worten ist da nichts mehr auszurichten. Dann wendet er sich zu der „sehnsüchtig aufblickenden“ Isolde; und während das Orchester weich und innig in das Motiv des Schlummers**) (und der Todesruhe) einlenkt, fragt er sie, ob sie ihm dahin folgen wolle, wohin er nun scheidet. In herrlich melodischem Gesang sagt er ihr, wohin er ihr vorangeht: in das „dunkelnächt'ge Land“ des Todes, das schon deshalb seine Heimat ist, weil seine Mutter ihn sterbend geboren hat. Das ist sein Reich; das bietet er der einzig Geliebten.

Und Isolde folgt ihm gern in sein „Eigen und Erbe“, in sein „Haus und Heim“; den Weg soll er ihr zeigen, den sie „treu und hold“ mit ihm zu gehen bereit ist. Wieder begegnen sie sich in leisem Kuß, wie S t e r b e n d e.

Da fährt Melot wütend auf und zieht das Schwert, um in gut gespielter sittlicher Entrüstung den Verräter zu züchtigen. Schnell wendet sich Tristan um: „wer wagt sein Leben an das meine?“ Und nun enthüllt er Melots Treulosigkeit. Der war's, der ihn antrieb, Isolde für Marke zu gewinnen; ihr Blick „blendete auch ihn“, und „aus Eifer“ (d. h. Eifersucht), in blinder, ohnmächtiger Leidenschaft verriet er seinen Freund dem König. Mit dem lauten Ruf:

---

*) Notenbeispiel Nr. 21 Seite 86.

**) Notenbeispiel Nr. 31 Seite 107.

„wehr' dich, Melot!" dringt Tristan auf den Falschen ein, läßt aber beim Zusammenstoß sein Schwert fallen, so daß er schwerverwundet in Kurwenals Arme sinkt. Alle stehen entsetzt; Isolde stürzt sich an Tristans Brust, und über wehklagenden Orchesterklängen fällt der Vorhang.

Der Inhalt des zweiten Aufzuges bedarf vielleicht noch in erhöhtem Grade gegenüber dem ersten eines liebevoll eindringenden Verständnisses, um richtig zu wirken. Es sind moralische und künstlerische Bedenken dagegen geltend gemacht worden, welche nur bei vollem Erfassen der Dichtung schwinden.

Der erste Aufzug schloß in dem Augenblick, da Isolde und Tristan als unseliges Liebespaar in Kornwall landen. Nun ist Isolde die Gattin des Königs Marke geworden; wir sehen sie als solche zu Anfang des zweiten Aufzuges ein nächtliches Stelldichein mit Tristan ungeduldig erwarten. Die beiden machen sich des Ehebruchs schuldig; da ist nichts durch klügelnde Deutung zu beschönigen. Ebenso ungerechtfertigt aber ist der Vorwurf, als sei hier die Gattentreue verhöhnt, der Ehebruch siegreich verherrlicht!

Ein großer Unterschied in der Behandlung dieser ganzen Szene besteht zwischen dem Bericht der Sage und dem Auftritt in unserm Drama.

In der Sage ist mit großer Ausführlichkeit geschildert, wie Tristan und Isolde zu Werke gingen, um nach der letzteren Vermählung ihre ehebrecherische Liebe fortgesetzt zu genießen. Immer wieder gelingt es ihnen, den arglosen Marke zu täuschen; trotz zahlreicher Warnungen wird der König stets aufs neue überlistet und auf alle mögliche Weise hintergangen. Dabei wird stets die Liebe gefeiert, wenn sie auch gegen Sitte und Ehre verstößt. Denn Tristan und Isolde mißbrauchen Markes

Güte und Vertrauen; der Eindruck ist entschieden für den König ein ungünstiger, während die Leidenschaft der beiden den Sieg davonträgt. Alle „ethischen Grundgedanken", die man dabei in die Sage hat hineinlegen wollen, sind gekünstelte Erfindung: sie schildert mit voller Kraft, frisch und unbedenklich, das Schicksal der beiden unglücklich Liebenden bis zu ihrem Ende.

Gottfried von Straßburg erweitert den Sagenstoff zu einem großen farbenprächtigen Gemälde, in dem die Liebe in allen ihren Stufen und Tönen, mit all' ihrer Lust und all' ihrem Leid, meisterhaft und begeistert besungen wird. Er hat aber an der Fabel selbst wenig geändert; Tristan und Isolde sind auch bei ihm dem König Marke gegenüber schuldig. So verkehrt es wäre, sein großartiges Epos als „schamlos und unsittlich" zu verdammen, so offen muß anerkannt werden, daß auch er den Konflikt für unser Gefühl nicht befriedigend gefaßt hat.

Ganz anders hat Wagners Neudichtung denselben gestaltet. Der erste Aufzug hat uns gezeigt, durch welches unselige Verhängnis Tristan und Isolde dazu kamen, sich zu lieben und ihre Liebe einander zu gestehen. Es ist eine Tragödie der Liebe, deren Entwicklung wir verfolgen; durchaus tragisch ist auch der zweite Aufzug zu nehmen.

Allerdings denkt Isolde nicht daran, dem König Marke ein treues Eheweib zu sein; und Tristan trägt ebenfalls kein Bedenken, zum Verräter an seinem König zu werden. Aber eine einzige Zusammenkunft des Liebespaares wird uns geschildert; und diese verläuft in einer Art und Weise, daß man sie gewiß nicht als „lüsterne Schwelgerei" bezeichnen kann.

Furchtbar ernst hat es für die beiden begonnen: Angesichts des (vorerst nur vermeintlichen) Todes sind sie vereinigt; und jetzt bringt ihnen ihre nächtliche Begegnung den Tod wirklich. Gewiß ist ihre überschwängliche Leidenschaft in glühenden Worten und Tönen ausgedrückt; das darf der Dichter und muß es tun, um uns durch die folgende Katastrophe umso tiefer zu erschüttern: Isolde preist

die Allgewalt der Liebe, und ihr erstes Wiedersehen mit Tristan ist von hinreißender Wärme und Innigkeit. Dann aber folgen keine zärtlichen Ergüsse, keine schmachtenden Tändeleien, wie es sonst in Liebesszenen als Regel erscheint; sondern die beiden erkennen es als Notwendigkeit, von der Welt der Wirklichkeit zu scheiden; und in dem Entschluß, gemeinsam zu sterben, erheben sie sich zu den verklärten, in Wort und Ton unvergleichlich wiedergegebenen Gefühlen, die sie vom Leben zum Tode leiten, und die wir doch wohl nicht anders als hochpoetisch finden können. Wer sie durchaus verwerfen will, mag sie „überspannt und krankhaft" nennen; darüber läßt sich nicht streiten. Aber einen „Triumph der Immoralität" kann diese Szene nimmermehr bedeuten. Es ist das alte, gewaltige Lied von der übermächtigen Liebesleidenschaft; wen sie erfaßt, den wirft sie in unheilbaren Gegensatz zu aller bestehenden Ordnung, den reißt sie ins Verderben, in Untergang und Tod. Das ist es, was uns hier aufs neue, mit unbeschreiblich tragischer Wirkung gezeigt wird.

Nun werden wir auch dem weiteren Einwurf begegnen können, daß der ganze Auftritt an künstlerischen Mängeln leide. Es wird die „viel zu lange Liebesszene" getadelt; die Gespräche der beiden werden als „undramatisch" verurteilt.

Wenn auch keineswegs geleugnet werden soll, daß in Wagners Werken gar oft eine knappere Fassung wünschenswert erschiene, so muß doch auch immer wieder darauf hingewiesen werden, daß Kürzungen unangebracht sind. Die Dichtung hat gerade hier für jeden, der sie aufmerksam verfolgt, ihre zwingende Folgerichtigkeit. Es ist falsch, zu behaupten, die Handlung stünde still in diesem zweiten Aufzug. Tristan und Isolde bereiten sich zum Tode; stufenweise dringen sie vor in der Erkenntnis des Unvermeidlichen. Eine philosophische Erklärung ihrer Anschauungen, insbesondere der halbmystischen Bedeutung des Tages und der Nacht in ihrem Sinne zu suchen, ist weit weniger wichtig, als der psychologischen Entwicklung Auge und Ohr

zu leihen, die sich hier vor uns vollzieht und auch dramatisch gewürdigt zu werden verdient. Der Höhepunkt dieser Entwicklung, das herrliche Lied von der Nacht der Liebe, vom gemeinsamen Sterben, ist ein vollberechtigter Stimmungserguß und überdies in Wort und Ton so wundervoll melodisch gehalten, daß er unwiderstehliche Wirkung üben muß.

Tristans und Isoldes Charaktere zeigen sich uns also dem ersten Aufzug gegenüber wesentlich verwandelt. Trotz und Stolz sind gewichen, ihre Heftigkeit, seine Zurückhaltung sind gebrochen; alles ist aufgelöst in das einzige, übermächtige Gefühl, das sie beherrscht und vereinigt. Dabei erscheint Tristan als der Führer auf dem Weg zum Liebestode; Isolde folgt ihm mit vertrauensvoller Hingebung, wie sie es in der letzten Szene noch selbst deutlich ausspricht.

Ihnen gegenüber tritt nun König Marke. Wie im ersten Aufzug angekündigt, steht sein Bild vor uns: an der Schwelle des Alters (Kornwalls „müder" König), edel, mild und stark zugleich. Ergreifend läßt uns seine lange Rede in sein Inneres schauen. Er kann es nicht fassen, daß Tristan, sein Treuester, ihn verraten hat. Kein Wort des Vorwurfs oder gar der polternden Schmähung kommt von seinen Lippen; um so erschütternder spricht das tiefste, bitterste Weh aus seiner Seele. Eine kleinliche Natur wäre solcher Fassung unfähig; wiederum ist es nicht kalt und schwach, sondern groß und echt männlich, wie Marke sich gebärdet. Er hat dem Angeber Melot nicht glauben wollen, nur mit Widerstreben ist er seinen Einflüsterungen gefolgt — und nun findet er wirklich alles, alles wahr. Er hat es mit Augen gesehen; aber es ist ihm wie ein böser Traum; nur dunkel ahnt er einen „unerforschlich tief geheimnisvollen Grund" für das Unerklärliche.

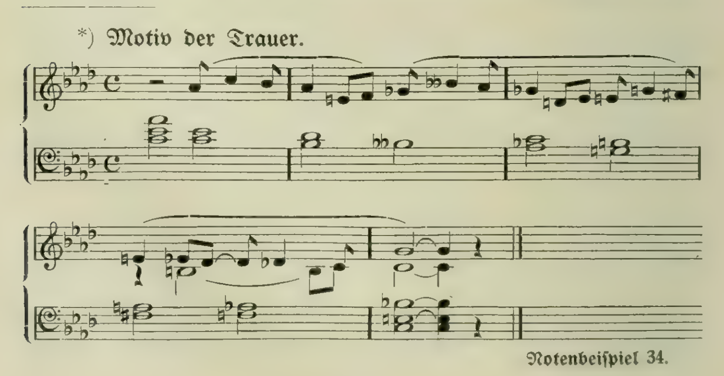
Diese ganze Auffassung ist Wagners Eigentum; in der Sage ist König Marke eine unsympathische Figur. Melot, von Wagner stiefmütterlich behandelt, ist in der Sage ein boshafter Zwerg und nicht der einzige, der Tristan beim Könige verdächtigt.

Durchaus selbständig ist auch der Schluß des Aufzuges gedichtet. Nicht im geringsten verletzend kann es wirken, wenn Tristan, mit „zunehmender Trauer in seinen Mienen“, dem König nicht zu antworten vermag, sondern Isolde zum letzten Weg, zum Weg des Todes, in weichen, ruhigen Tönen auffordert. Marke wehrt ihm auch nicht; sein Gefühl sagt ihm, daß die beiden unrettbar verloren sind. Vortrefflich erdacht ist die Abfertigung des scheinheiligen Melot, der kein Recht hat, Tristan zu richten, da er selbst für Isolde erglüht. Hier sehen wir auch, wie Tristan nur mit Widerwillen daran denken kann, daß er seinen König verriet; darum ward auch er vom falschen Freund verraten und stürzt sich in dessen Schwert. Von all' dem weiß die Sage nichts; das Drama läßt furchtbare Gerechtigkeit walten.

Dritter Aufzug.

Die Orchestereinleitung gibt das Bild ödester und wehmütigster Stimmung wieder, besonders ein Motiv der Trauer und des Leidens*) hebt sich daraus hervor. Wenn der Vorhang aufgeht, sehen wir Tristan in seinem Burghof auf Kareol „unter dem Schatten einer großen Linde

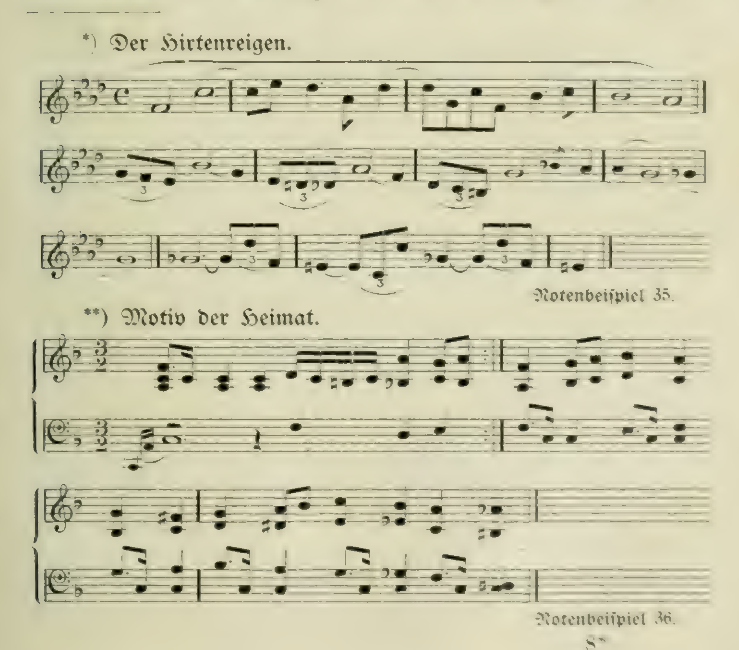
*) Motiv der Trauer.



Notenbeispiel 34.

auf einem Ruhebett schlafend, wie leblos ausgestreckt". Über ihn gebeugt sitzt Kurwenal; weit hinaus über die Mauerbrüstung blickt man auf das Meer. Von außen ertönt ein trübseliger Hirtenreigen;*) bald blickt der Hirt selbst in die Szene herein und fragt leise und teilnehmend nach seinem Herrn. Kurwenal fragt dagegen, ob denn noch kein Schiff von ferne nahe, das die „Ärztin" (Isolde) brächte, die einzige, die noch zu helfen vermöchte. Was dem Herrn fehlt, das kann er nicht erklären; der Hirt soll eifrig spähen und, wenn er ein Schiff sieht, „hell und lustig spielen". So entfernt er sich denn, seinen Reigen blasend.

Tristan erwacht von der „alten Weise"; wie er die Augen aufschlägt, gibt der treue Kurwenal seiner Freude wahrhaft rührenden Ausdruck. Mit matter Stimme fragt der Kranke: „wo war ich? wo bin ich?", und Kurwenal antwortet mit dem kräftig frohen Motiv der Heimat**): „in



*) Der Hirtenreigen.

Notenbeispiel 35.

**) Motiv der Heimat.

Notenbeispiel 36.

Kareol", der väterlichen Burg. Dann weist er ihm sein Haus und seine Herde, die ihm während seiner langen Abwesenheit gehütet blieben. Noch kann sich Tristan nicht besinnen, wie er hierherkam; Kurwenal erklärt es ihm: nicht zu Roß, sondern zu Schiff, auf des Dieners Schultern („die sind breit") kehrte er heim „ins echte Land, ins Heimatland", um da „im Schein der alten Sonne von Tod und Wunden selig zu gesunden".

Aber Tristan vermag des Treuen Hoffnung nicht zu teilen. Er weilte schon „im weiten Reich der Weltennacht", des Todes; er ist aus „göttlich ewigem Urvergessen" noch einmal ans Licht des Tages erwacht, um sich inbrünstig nach Isolde zu sehnen, die noch „im Reich der Sonne" lebt, zu neuer Qual, zu neuem Verlangen, zu neuem Wahn. Darum flucht er dem Tag, der seine Pein vermehrt; immer noch brennt „die Leuchte", die ihn von der Geliebten „scheucht"; wann wird sie endlich für immer verlöschen? „wann wird es Ruh' im Haus?"

Erschöpft sinkt er zurück; Kurwenal aber verheißt ihm, heute noch werde er Isolde wiedersehen. Sie lebt, sie „rief ihn" zurück „aus der Nacht" des Todes; und Kurwenal hat nach ihr gesandt. Denn er weiß, so wie sie „Morolds Wunde" heilte, kann auch nur sie die Wunde schließen, die Melot schlug; wie leblos ist Tristan seither gelegen; nun aber soll „die beste Ärztin" für ihn kommen.

Da ruft Tristan außer sich: „Isolde kommt! Isolde naht!" und fügt hinzu: „o Treue! hehre, holde Treue!" Dankbar umarmt er Kurwenal, den „trauten Freund", der Kampf und Not, Haß und Liebe stets redlich mit ihm teilte, der mit ihm dem König Marke diente, bis er ihn mit verriet, der nur seinem Herrn zu eigen gehört!

Freilich, was Tristan leidet, kann Kurwenal nicht mitfühlen: „das furchtbare Sehnen", das ihn verzehrt, das ihm in Fieberhitze das Blut zum Gehirne jagt. Schon glaubt er das Schiff zu sehen, „die Flagge am Mast", wie „von der Liebe Drang befeuert Isolde zu ihm steuert";

aber der klagende Hirtenreigen*) verkündet: „noch ist kein Schiff zu sehen!"

Schwermütig vernimmt Tristan „die alte ernste Weise", die ihm einst der Eltern Tod verkündete. Er glaubt sich geboren zu dem traurigsten Lose: „mich sehnen — und sterben"; ja noch schrecklicher: „im Sterben mich zu sehnen — vor Sehnsucht nicht zu sterben!" Damals, als Isolde ihn von Morolds Wunde heilte, riß sie eine viel tiefere, nie zu schließende in ihm los. Als sie ihm den Giftbecher bot, vermeinte er, zu genesen, um dagegen „dem sehrendsten Zauber" zu verfallen. Nun ist er zu ewiger Qual verurteilt, nun kann er nicht sterben. Von der Sehnsucht Not findet er keine Ruhe; im Strahl der Sonne muß er verschmachten; kein Balsam lindert seine Schmerzen. Darum flucht er dem Trank, dem furchtbaren, den er sich selbst gebraut, der giftig „aus Vatersnot und Mutterweh', aus Liebestränen eh' und je, aus Lachen und Weinen, Wonnen und Wunden" gemischt ihm geflossen ist. Sich selbst verflucht er und sein ganzes Dasein und Wesen, das ihm verhaßt und zur Marter geworden ist, unter diesem Bilde des Trankes; es ist der Ausbruch wildester Verzweiflung, den wir erschüttert vernehmen.

Ohnmächtig sinkt Tristan zurück; entsetzt sucht Kurwenal ihn zu stützen. Er glaubt ihn tot und klagt über den „Minnetrug", der „der Welt holdesten Mann" dahinrafft: „nun seht, was von ihm sie Dankes gewann, was je Minne sich gewinnt!" Mit unaussprechlicher Freude gewahrt er das wiederkehrende Leben; denn Tristan „rührt sanft die Lippen" zur Frage nach dem Schiff. Wie in einer Vision sieht er Isolde „selig, hehr und milde durch des Meers Gefilde wandeln", wie sie zu ihm ans Land gezogen kommt, ihm „letzte Labung" zu bringen. „Ach Isolde, wie schön bist du!" schließt diese weich-melodische Stelle.

---

*) Notenbeispiel Nr. 35 Seite 115.

Dann aber heißt er Kurwenal „hinauf zur Warte“ eilen, um das Schiff zu erspähen; kaum läßt er sich selber halten. Wirklich tönt jetzt fröhlich die Schalmei des Hirten*) herein; atemlos springt Kurwenal auf die Mauerbrüstung und verkündet: „das Schiff! von Norden seh' ich's nahen!“

Von nun an steigert sich Tristans Erregung bis zu unheimlicher Glut. Er wußt' es ja: Isolde, sein einziges auf der Welt, muß noch leben. Nun weht „der Freude Flagge lustig und hell“; wohl droht die Brandung am Riff; aber „glücklich vorbei“ lenkt „der sicherste Seemann“ am Steuer. Laut auf jauchzt Tristan, als Kurwenal endlich Isolde selbst erkennt; wie sie ans Land springt, eilt ihr der treue Diener entgegen.

Tristan bleibt zurück, „in höchster Aufregung am Lager sich mühend“. Seine Sprache verwirrt sich; er rast in fiebernder Leidenschaft. Endlich kann er sich nicht mehr halten, reißt den Verband von seiner Wunde, springt vom Lager und schwankt vorwärts. Isoldes Stimme tönt von außen; taumelnd stürzt er sich ihr entgegen. In voller Kraft erklingt das Motiv der Liebessehnsucht**), verbunden mit dem gedehnten ersten Liebesmotive***); aber einen Sterbenden empfängt Isolde in ihren Armen: noch einmal nennt er ihren Namen, dann sinkt er an ihr nieder. Jäh

---

*) Die fröhliche Schalmei.



Notenbeispiel 37.

**) Notenbeispiel Nr. 29 Seite 102.

***) Notenbeispiel Nr. 21b Seite 86.

bricht das zweite Liebesmotiv*) im Orchester ab, um dem der Totenklage**) zu weichen.

Isolde will den Geliebten erwecken, die Wunde heilen, nach so langer Trennung nur eine Stunde noch mit ihm leben, um dann vereint zu sterben; aber „gebrochen der Blick — still das Herz", der Atem und das Leben sind entflohen. Jammernd steht sie vor ihm, dem „trotzigen Mann", der sie nicht mehr hört, und „sinkt bewußtlos über der Leiche zusammen".

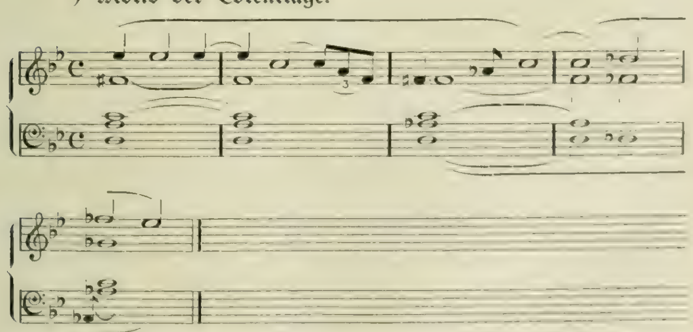
Starr vor Schrecken hat Kurwenal stumm dem ganzen Auftritt beigewohnt; jetzt „hört man aus der Tiefe dumpfes Gemurmel und Waffengeklirr", und der Hirt kommt hastig über die Mauer gestiegen und meldet „ein zweites Schiff". Kurwenal späht danach aus und erkennt, wütend vor Zorn, daß Marke und Melot nahen. Eilig sucht er mit dem Hirten das Tor zu verrammeln; schon stürzt der Steuermann herein, vor den Eindringenden fliehend. Man hört Brangäne rufen; wie aber Melot mit Bewaffneten unter dem Tore erscheint, stürzt sich Kurwenal grimmig auf ihn und streckt ihn nieder.

Endlich hört man auch König Markes Stimme, der sich den Eingang erzwingt. Vor ihm her schwankt Kur-

---

*) Notenbeispiel Nr. 22 Seite 86.

**) Motiv der Totenklage.



Notenbeispiel 38.

wenal, schwer verwundet; er schleppt sich zu Tristans Leiche, neben welcher er niedersinkt und stirbt. Brangäne hat sich unterdessen „seitwärts über die Mauer geschwungen" und ist zu Isolde in den Vordergrund geeilt.

Tieferschüttert steht Marke vor diesem traurigen Bilde; auch er möchte den „treulos treuesten Freund" wieder erwecken. Unterdes ist Isolde von Brangäne wieder zu sich gebracht, nimmt aber keinen Anteil mehr an dem, was geschieht. Der König, dem Brangäne „des Trankes Geheimnis" entdeckte, ist herbeigeeilt, um Isolde zu entsagen und sie mit Tristan zu vermählen; aber „der Wahn häufte die Not"; er konnte nur „dem Tod die Ernte mehren".

Jetzt aber beginnt Isolde, „das Auge mit wachsender Begeisterung auf Tristans Leiche geheftet", ihren wundervollen Todesgesang. Die aus dem zweiten Aufzug bekannte Todesmelodie,*) verklärt durch das Motiv der Liebesentzückung,**) leitet zum Schlusse. In weltverlorener Entrücktheit glaubt Isolde mit dem Geliebten, aus dessen Augen „wonniges Lächeln", von dessen Lippen „süßer Atem" zu ihr dringt, in Tönen, die sie leise umrauschen, zu vergehen in „des Weltatems wehendem All", und „unbewußt" in „höchster Lust" sich ihm zu vereinen. Wie verklärt sinkt sie sanft auf Tristan nieder; alle sind tiefgerührt; Marke segnet das unglückliche Paar, und mild versöhnend klingt das Ganze aus.

Der ganze dritte Aufzug ist von Wagner selbständig gedichtet. Seine Idee ist vor allem Tristans große Sterbeszene. Die trostlose Stimmung zu Anfang ist außerordentlich scharf getroffen, die folgende Steigerung umso gewaltiger.

---

*) Notenbeispiel Nr. 22 Seite 86.
**) Notenbeispiel Nr. 33 Seite 108.

Tristan ist nach seiner Verwundung durch Melot von Kurwenal nach Kareol, seiner Burg, in Sicherheit gebracht worden, offenbar unbehelligt von König und Mannen. Wahrhaft rührend ist des Dieners Hingebung und Aufopferung geschildert; mit Recht preist sein Herr an ihm die Treue, die ohne Wanken und Besinnen überallhin folgt, mitliebt, mithaßt, sich mitfreut und mitleidet, bis sie mitstirbt. Kurwenal ist hier eine durchaus sympathische Figur; in rauher Schale birgt er edlen Kern, und alles, was er spricht und tut, atmet denselben Geist unverbrüchlichen Gehorsams und fast kindlich gläubiger Anhänglichkeit.

Auch das Verhältnis Tristans zu seinem übrigen Gesinde ist mit kurzen Strichen als ein geradezu herzliches gezeichnet; die Güte des Herrn, die Treue seines Volks leuchtet aus den kleinen Szenen des Hirten deutlich hervor.

Aber diese freundlicheren Partien verschwinden gegen den düsteren Ernst, der den ganzen Aufzug beherrscht. Wir sehen Tristan, tödlich verwundet, aus langer, starrer Bewußtlosigkeit noch einmal zum Leben erwachen. Der Gedanke an Isolde allein erfüllt seine Seele; sonst hat nichts mehr für ihn Bedeutung in der Welt der Wirklichkeit. Nach alledem, was wir im zweiten Aufzug gehört, verstehen wir vollkommen, wie das Leben ihm nur erneute Qualen bringt. Er hatte sich in Melots Schwert gestürzt, um den ersehnten Tod zu finden; schon glaubte er erlöst zu sein. Vortrefflich ist der geheimnisvolle Zustand während seiner langen Ohnmacht geschildert. Nun sieht er sich wieder zurückgegeben an den verhaßten Tag; die Sonne leuchtet ihm wieder zu unsagbarer Not und Pein. Denn nun brennt ihm ein Sehnen in der Brust, das ihn zu verzehren droht; fieberhaft jagen seine Pulse; der entsetzliche Gedanke, nicht sterben zu können, martert den Unseligen.

So geschieht es, daß tiefe Schwermut sich seiner bemächtigt. Wir sahen ihn im ersten Aufzug mit wahrhaft heldenhafter Fassung sein Herz bezwingen, im zweiten mit ekstatischer Begeisterung den Tod mit der Geliebten

suchen; jetzt wütet in ihm die Verzweiflung. Er gedenkt seiner Eltern, die bei seiner Geburt starben, ein Zug der Sage, den Wagner bedeutungsvoll aufgegriffen hat. So wähnt er sich dem Unglück und Elend geweiht, dem traurigsten Lose verfallen; so treibt es ihn zum Fluch gegen sich selbst.

Auch hier braucht das Kunstwerk nicht notwendig philosophisch gedeutet zu werden. Es liegt ja allerdings sehr nahe, die Lehren Schopenhauers, die Wagner mit Eifer aufnahm, zur Erklärung gerade dieser Stelle zu verwerten. Wenn Tristan sagt, er habe sich den „verfluchten Trank" selbst gebraut, so ist das von unbefangenem Standpunkt aus kaum zu verstehen; man müßte denn annehmen, daß die finsterste Melancholie ihm vormalt, sein ganzes, unglücklich angelegtes Wesen sei schuld an allen seinen Leiden.

Soll das Drama sich selbst rechtfertigen, so müssen wir daran zurückdenken, wie Tristan sich im ersten Aufzug Isolde gegenüber (bei dem „Sühneeid") in seinen eigenen Worten charakterisiert. In ihm lebt die Mischung von „Treue" und „Trotz", von männlichem Stolz und glühender Liebesleidenschaft, wie sie eben geeignet ist, einen Helden ins Verderben zu stürzen. Wir sehen eine Tragödie und erleben die Katastrophe, ein so gewaltiger Charakter wie Tristan muß in so furchtbarem Konflikt scheitern und mag wohl irre werden an sich selbst.

Es ist die ganze „Sterbeszene" als „krankhaft" verurteilt worden. Wer sie aber aufmerksam verfolgt, wird auch hier von der psychologischen Tiefe und Wahrheit des Ausdrucks gefesselt. Wie unbeschreiblich schön ist es, wenn Tristan mitten in den Paroxysmen des Fiebers Isolde auf dem Meere nahen sieht, eine zauberische Vision von ergreifendster Wirkung! Wie packend sind seine Wechselreden mit Kurwenal, in denen immer wieder seine brennende Sehnsucht überwältigend durchbricht! Zuletzt aber, als Isolde wirklich erscheinen soll, welche Raserei der Leidenschaft, welch' krampfhaftes Aufbäumen unmittelbar

vor dem Erlöschen! Die Verwirrung der Sinne in seinem letzten Aufschrei („hör' ich das Licht?") ist mit meisterhafter Kühnheit geradezu erschreckend gemalt; umso erschütternder ist dann der Zusammenbruch, wie er an Isolde sterbend niedersinkt. Dem Bericht der Sage gegenüber hat Wagner hier mit unendlich überlegenem Dichtergeist gewaltet.

Anders verhält es sich mit dem Auftreten des Königs Marke. Hier zeigt sich eine dramatische Schwäche, welche die geringe Wirkung der Szene gar wohl begreifen läßt. Es ist geradezu matt und lähmend, wenn nach allem Vorhergegangenen jetzt plötzlich eine friedliche Lösung in aller Liebe und Güte herbeigeführt werden soll, an die wir schlechterdings nicht glauben und die auch natürlich zu spät kommt.

In der Sage hat Marke (von Brangäne) erfahren, daß Tristan und Isolde miteinander den Liebestrank genossen haben; und da derselbe als unwiderstehliches Zaubermittel galt, so dient er dazu, ihre Unschuld zu erweisen und ihnen Verzeihung zu erwirken. Deshalb ist der König untröstlich: hätte er es nur früher gewußt, so hätte er sie selbst vereinigt; so kommt er zu spät und kann nur noch die Leichen feierlich bestatten lassen.

Das alles hätte Wagner weglassen sollen, in sein Drama taugte es nicht. Wir haben uns klar gemacht, daß hier der Liebestrank nur Symbol ist; darum sind wir mit Recht verwundert, ihn jetzt auf einmal zur Beschönigung und Rechtfertigung des Liebespaares verwertet zu sehen. Und ein erneutes Auftreten König Markes ist überhaupt ganz überflüssig. Der Schluß des zweiten Aufzuges hat seinen Charakter deutlich und erschöpfend enthüllt; wir können nicht im Zweifel sein, was er fernerhin tut. Er läßt Kurwenal mit Tristan ziehen; und Isolde gegenüber kann es für ihn nur den Schmerz der Resignation mehr geben. Das erhebende Bild seiner Großmut und seines Seelenadels ist uns eingeprägt; wir wollen nichts weiter.

Hätte also Wagner hier weit besser getan, sich von der Sage ganz zu emanzipieren, so ist ihm dies in bezug auf Isolde ganz vortrefflich gelungen. Es ist wunderschön erdacht, daß der treue Kurwenal nach der „besten Ärztin“ für seinen Herrn sendet, während in der Sage (erst auf die Mahnung eines dritten hin) Tristan (der ja inzwischen bei der zweiten Isolde geweilt hat) selbst wiederum zu ihrer Heilkunst seine Zuflucht nimmt.

Und ganz herrlich ist der Tod der beiden von Wagner gedichtet worden. Die Sage läßt Isolde zu Schiff an Tristans Lager eilen; er fragt, als dasselbe naht, ob es weiße oder schwarze Segel führe; die ersteren bedeuten, daß Isolde an Bord sei. (Dieser Zug ist in Tristans Frage an Kurwenal wiederzuerkennen: „die Flagge?“ und dessen Antwort: „der Freude Flagge!“) Man sagt ihm (die zweite Isolde tut es), es seien die schwarzen Segel; darüber stirbt er, und Isolde mit ihm an seiner Bahre. Hier im Drama ist die Ankunft des ersehnten Schiffes poetisch ausgenützt, bis zum Augenblick der Landung; das Zusammentreffen des sterbenden Tristan mit der hoffnungsfroh hereineilenden Isolde und sein Tod in ihren Armen aber sind vollends hinreißend dargestellt. Versöhnend und verklärend klingt dann Isoldes Sterbegesang, eine Besiegelung dessen, was die große Szene des zweiten Aufzuges vorbereitete, ein würdiger Abschluß des großen, tiefergreifenden Werkes.

Wir haben das Drama „Tristan und Isolde“ als eine Tragödie der Liebesleidenschaft verstehen gelernt. Nur als äußerliche Anhaltspunkte für die Handlung die Erzählungen der Sage benützend, entrollt es eine Fülle von psychologischen Entwicklungen, wie wir sie kaum sonst bei Wagner in gleicher Vollendung finden. Der Reichtum seiner Seelenmalerei ist erstaunlich; alle Höhen und Tiefen werden durchmessen, alle Farben stehen ihm zu Gebot. Das Außer-

ordentliche zu erreichen, hat er auch ungewöhnliche Mittel nicht gescheut; daher die Kühnheit der Gedanken, die Gewagtheiten der Sprache, daher auch die unerhört gesteigerte, bewunderungswürdige Ausdrucksfähigkeit des Orchesters. Die äußersten Ziele der vollendetsten Kunstleistung erscheinen berührt, freilich auch die letzten Grenzen darstellerischen Könnens gestreift. Eine Aufführung von „Tristan und Isolde", ohne Kürzung und in einheitlichem Stil, wird für alle Mitwirkenden stets eine ungeheure Anstrengung, zugleich aber eine künstlerische Großtat, und für alle empfänglichen Zuhörer einen weihevollen, echten Kunstgenuß bedeuten.

———

Die Meistersinger von Nürnberg

sind nach Richard Wagners eigener Angabe in seinen „gesammelten Schriften und Dichtungen", dritte Auflage, Band IV Seite 284 schon gleich nach Vollendung seines „Tannhäuser" entworfen, aber erst viel später, in den Jahren 1862 bis 1867, ausgeführt worden. Der „Lohengrin", dann „Tristan und Isolde" und ein Teil vom „Ring des Nibelungen" liegen dazwischen.

Diese einzige „komische Oper" Wagners ist nun freilich kein Werk „leichteren Genres" geworden, wie „der wohlgemeinte Rat guter Freunde" es gewünscht hatte; ihr Schöpfer ist auch „nur scheinbar ganz im Geleise des gewohnten Herkommens in betreff theatralischer Aufführungen" damit geblieben. Vielmehr dürfen die „Meistersinger" in ihrer Art für ebenso außerordentlich gelten, wie anderseits der „Tristan" oder „Parsifal"; daher auch Wagners enthusiastische Äußerungen über die vortrefflich gelungene erste Aufführung am 21. Juni 1868 in München, seine Klagen über Verunstaltungen des Werkes auf anderen Bühnen, und die wiederholte Forderung unverkürzter, korrekter Wiedergabe, wie sie sich in seinen „gesammelten Schriften und Dichtungen", dritte Auflage, Band VIII Seite 249 und 327, Band IX Seite 211, 277 und 313 finden.

Jetzt, nach vierzig Jahren, haben die „Meistersinger" die verdiente Popularität errungen; ihr poetischer Gehalt ist erfaßt, ihr eigentümlicher Stil begriffen worden;

das Publikum findet sie nicht mehr „langweilig“ und „schwerverständlich“.

In der Tat begründet der anheimelnde Stoff und seine überaus sympathische Behandlung gerade für dieses Werk eine bevorzugende Würdigung. Ein bedeutsames Stück echten deutschen Volkslebens wird uns in warmer, lebensvoller Darstellung vor Augen geführt; und im Mittelpunkt der reichgestalteten Handlung steht eine Figur, wie sie unsere Bühne zuvor noch nicht gesehen hat: Hans Sachs.

Ihn hat Wagner „als die letzte Erscheinung des künstlerisch produktiven Volksgeistes aufgefaßt“ und so das Hohelied des deutschen Volkshumors gesungen. Jedes Wort, das Hans Sachs in den Mund gelegt ist, zeugt von diesem durchaus natürlichen, durch und durch wahren, nur uns Deutschen verständlichen Humor, in welchem Tiefe des Gemüts, Herzensgüte und echte Menschenliebe aufs glücklichste mit kräftiger Heiterkeit und anmutiger Schalkheit sich vermischen.

So erhalten wir das idealisierte Abbild unseres bedeutendsten Volksdichters als eines der edelsten Repräsentanten deutschen Volkstums überhaupt. Wagner zeigt sich hier als patriotischer Dichter im höchsten Sinne; es wäre kein gutes Zeichen, wenn wir uns für diese Schöpfung nicht zu begeistern vermöchten.

Weniger leicht werden wir uns mit dem Meistersingertum befreunden. Wagner hat alles, was wir von der Meistersingerzunft, ihren Regeln und Gebräuchen wissen, mit großem Geschick zu lebendigster Veranschaulichung verwertet; ihr ganzes Wesen und Treiben führt er uns vor. Es war im 15. Jahrhundert und im Zeitalter der Reformation, als nach dem Verfall der höfischen und ritterlichen Poesie, wie sie im Mittelalter geblüht hatte, nunmehr in bürgerlichen Kreisen eine Kunstübung gepflegt wurde, welche bei aller Äußerlichkeit und Steifheit doch einer ehrlichen Begeisterung nicht entbehrte. Wagner

schildert das Auftreten dieser Meistersinger mit reichen Farben; und wenn wir sie auch vielleicht mehr als ehrenfeste Nürnberger Bürger achten, dürfen wir doch in einigen von ihnen wirklich künstlerische Begabung und Empfänglichkeit bewundern.

Einen wunderschönen Schauplatz für die Handlung bildet die alte freie Reichsstadt Nürnberg, der Sitz des Gewerbefleißes, der Wohlhabenheit und des Biedersinns, hier auf dem Höhepunkt ihrer stolzen Entwicklung geschildert. Die Wahl war sicher ein überaus glücklicher Griff des Dichters.

Frei erfunden ist die ganze Fabel des Stückes, selbständig aufgefaßt sind auch alle Charaktere. Aus der Schar der Meistersinger tritt in scharfem Gegensatz zu Hans Sachs vor allem Herr Beckmesser, der „Merker" hervor, eine Figur, die schon vom Dichter auf die Spitze gestellt, vom routinierten Schauspieler leicht vollends zur Karikatur verzerrt wird. Sie soll komisch wirken; Wagner wollte sie zum „ganz persönlichen Ausdruck für den durchaus drolligen Pedantismus der meistersingerlichen Spießbürgerschaft" gestalten. Daß Beckmesser nicht zum Hanswursten gestempelt werden darf, ergiebt sich, ganz abgesehen von seiner Stellung als Stadtschreiber, auch schon daraus, daß er ernsthaft um Evchens Hand anhält und Meister Pogner ernsthaft die Möglichkeit erwägt, ihn als Schwiegersohn anzunehmen. Das wäre ganz undenkbar, wenn Beckmesser wirklich ein so unausstehlicher Geck wäre, wie er uns leider oft vorgemimt wird. Dagegen soll sein lächerlicher Dünkel, seine absolut unkünstlerische Auffassung, in welcher er sich sogar einem Hans Sachs in den Feinheiten des Vortrags überlegen glaubt, und seine schließliche Beschämung erheiternd wirken.

Noch viel weniger dürfen natürlich die übrigen Meistersinger irgendwie possenhaft dargestellt werden. Sie sind alle durchdrungen von ernster Überzeugung, wirklich edle Kunst zu pflegen; in dieser Beziehung ist Pogner ihr

würdiger, sympathischer Repräsentant, und seine Rede im ersten Aufzug spricht ihrer aller Herzensmeinung aus. An ihren zeremoniellen Gebräuchen halten sie eifrig fest; die Rolle des Kothner ist dafür besonders wichtig.

Nur uns modernen Menschen erscheint ihr ganzes Gebaren, ihr „tabulatur-poetischer Pedantismus" trocken, und hie und da entlockt es uns ein Lächeln; niemals aber darf uns ihre „Singschule" lächerlich werden. Erst der Gegensatz zu Hans Sachs einerseits, zu Walther von Stolzing andererseits läßt im Verlauf der Handlung die minderwertigen Seiten ihres Wesens hervortreten und offenbart ihre Kleinlichkeit und Schwäche gegenüber dem Neuen und Großen, wobei auch wieder Beckmesser sich am weitesten verirrt.

Zwei ganz besonders anmutende Gestalten hat Wagner in Eva und Walther geschaffen. Letzterer ist ein feuriger junger Ritter, umstrahlt vom Glanz künstlerischer Begeisterung und glühender Liebe zu dem Ideal seines Herzens; Evchen aber ist Wagners holdeste Frauenfigur, das entzückende Bild eines echten deutschen Mädchens, lieblich und anmutig, schalkhaft wie ein Kind und stolz wie eine Königin. Der ganze Zauber reinster Poesie ist über dieses Paar und sein Verhältnis zu Hans Sachs ausgegossen.

Die Handlung des Stückes erklärt sich ungezwungen aus sich selbst, und auch die Charaktere der zahlreichen Nebenpersonen sind ohne weiteres verständlich. Erst zum Schluß werden wir uns über die volle Bedeutung des herrlichen Werkes Rechenschaft geben können; seinen wunderbaren musikalischen Reichtum aber zu ermessen, ist ein immer sich steigernder Hochgenuß.

Erster Aufzug.

Das Vorspiel des Orchesters ist ein breites, glänzendes Tonstück, das uns ganz in die richtige Stimmung versetzt, wie die folgende Handlung sie verlangt. Es beginnt sofort mit dem behäbigen Motiv der Meistersinger,*) dem später deren festliche Fanfare**) gegenübertritt. Außerdem hören wir zarte Melodien, die mit bezug auf Walther und Eva vielfach als Liebesmotive wiederklingen werden. Der bedeutsamste Moment ist derjenige, in welchem sich eine von diesen mit dem Motiv der Meistersinger***) vereinigt. Das ganze Vorspiel



*) Motiv der Meistersinger.

Notenbeispiel 39.

**) Fanfare der Meistersinger.

Notenbeispiel 40.

***) Verbindung von Walthers Motiv mit dem der Meistersinger.

Notenbeispiel 41.

ist reich an musikalischen Feinheiten; es klingt nach voller Durchführung seiner Themen in einen Akkord aus, mit welchem Orgel und Chorgesang bei Aufgehen des Vorhangs einsetzen.

Die Bühne stellt „das Innere der Katharinenkirche in schrägem Durchschnitt“ dar; es wird eben der Nachmittagsgottesdienst geschlossen, welcher das Johannisfest einleitet. Während die Gemeinde, von welcher nur wenig zu sehen ist, den letzten Choralvers singt, steht Walther von Stolzing an einer Säule und tauscht mit der in der letzten Reihe der Kirchenstühle sitzenden Eva zärtliche Blicke. Die Zwischenspiele des Orchesters bringen später oft wiederholte Liebesmotive.

Sobald die Gemeinde die Kirche verläßt, tritt der junge Ritter an Eva und ihre sie begleitende Amme Magdalene heran; diese letztere wird zurückgeschickt, um „Brusttuch“ und „Spange“ zu holen; und da sie selbst auch noch ihr Gesangbuch vergessen hat, bekommt Walther Zeit, zögernd und in Absätzen Eva zu fragen, ob sie schon Braut sei.

Magdalene kommt dazu und lädt ihn ein in Meister Pogners Haus. Leidenschaftlich, wie er ist, wünscht er gleich, er hätte es nie betreten, weil er keinen guten Ausgang für seine Neigung zu Eva sieht, die er im Sturm erobern möchte. Die in ihrer Hausfrauenehre gekränkte Magdalene wird beruhigt; zum Glück kommt David, der Lehrbube Sachsens, den sie gerne sieht, hereingesprungen, und so antwortet sie endlich dem drängenden Frager.

Allerdings ist Evchen Braut, „doch hat noch keiner den Bräut'gam erschaut“. Denn sie soll dem gehören, der morgen beim festlichen Wettgesang den Preis gewinnt. Ihre lebhaften Zwischenrufe bestätigen, daß sie nur Walther „das Reis“ des Sieges reichen möchte. Gestern hat sie ihn zum erstenmal gesehen, nun bittet sie schon: „gut' Lene, laß' mich den Ritter gewinnen!“ Denn wie David in Meister Dürers Bild ist er ihr erschienen; ihr Ideal ist in ihm verwirklicht; sie muß ihm angehören.

Der Name David hat für Magdalene gar süßen Klang; freilich weder Dürers Jünglingsgestalt, noch die königliche

Figur „in der Meister Schild“ ist von ihr gemeint, sondern der lustige Lehrbub, der jetzt herbeihüpft, der „liebe Schelm“, für den sie etwas altjüngferlich angehauchte Zärtlichkeit kundgibt.

Er erzählt, heute sei „Freiung“, in welcher „der Lehrling losgesprochen wird, der nichts wider die Tabulatur verbrochen“, und derjenige Meister werden kann, „den die Prob' nicht reut“.

Magdalene rät nun dem jungen Ritter, er solle „die Freiung begehren“, und verspricht ihrem David „was Fein's aus der Küch'“, wenn er dem Junker dazu verhelfen wolle, die Meisterschaft zu erringen. Denn dann kann er sich morgen an dem Wettgesang beteiligen und vielleicht die Geliebte gewinnen. Walther erglüht bei dem Gedanken, sie „als Meister zu ersingen“; sie vereinigen ihre Stimmen zu heißer Liebesbeteuerung. Evas Worte bedeuten: „in meinem Herzen hüte ich für euch die selige Glut in heiliger Liebe“; er will „Gut und Blut und des Dichters heiligen Mut“ für sie einsetzen.

Sie trennen sich; Walther wirft sich aufgeregt in den großen Lehnstuhl, der inzwischen herbeigerückt worden ist. Unterdessen zankt sich David mit den übrigen Lehrbuben herum, welche das „Gemerk“ herrichten; sie verspotten ihn wegen seiner Überhebung, und er wirft sich in die Brust. Dann stellt er sich vor den jungen Ritter hin und ruft sehr laut: „fanget an!“

Auf Walthers verwunderte Frage erklärt er ihm nun, was es für eine Bewandtnis habe mit dem „Singgericht“ und dem „Merker“. Der Ritter hat davon keine Ahnung; noch nie hat er „Handwerker“ zu „Richtern“ in der Kunst gesehen. Erstaunt fragt David: „und so gradhin wollt ihr Meister werden?“ Und als Walther naiv erwidert: „wie, machte das so große Beschwerden?“, da bricht er in tragikomisches Lamento aus: „o Lene, o Magdalena!“ Die hat ihm eine böse Aufgabe gestellt; wie soll er die Leckerbissen verdienen?

Er geht wenigstens unverdrossen ans Werk und kramt seine ganze Weisheit aus, um den Junker zu belehren:

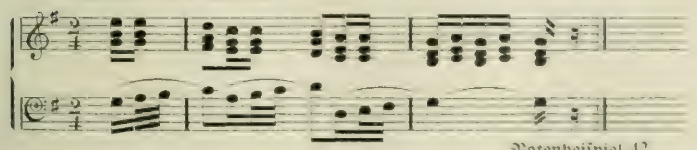
„mein Herr, der Meistersingerschlag gewinnt sich nicht in einem Tag!" sagt er mit wichtiger Miene. Obwohl er bei „Nürnbergs größtem Meister", bei Hans Sachs, die „Schuhmacherei und Poeterei" schon „voll ein Jahr" mit Eifer erlernt, ist er doch über die Anfangsgründe noch nicht hinaus. Nur die Äußerlichkeiten weiß er, die Namen kann er nennen und die Regeln herzählen.

Umständlich erklärt er den „Bar", das Versmaß, die vielen „Weisen" und „Töne", die man sich merken müsse. Das sind alle die verschiedenartigen Strophen und Melodien, die von den der Formspielerei huldigenden Meistern erdacht und festgesetzt wurden. Dazu kommen dann ebenso ausführliche Vorschriften für den Vortrag, gegen die kein Verstoß geduldet wird. Das alles ist schon so schwer zu lernen, daß er dem Ritter dringend rät, abzulassen „vom Meisterwahn".

Denn nur wer „Singer" und „Dichter" ist, kann „Meister" werden. Der „Singer" muß vertraut sein mit allen „Meistertönen"; „Dichter" heißt, wer zu einem von diesen „Reim und Wort" fügt, d. h. zu gegebener Strophe und Melodie einen neuen Text dichtet. Als Meistersinger aber wird nur der anerkannt, welcher „aus eigenem Fleiße" zu selbsterſonnenen „Worten und Reimen" auch noch eine „neue Weise" findet, also Text und Melodie selbständig zu schaffen vermag. Diese Aufgabe muß Walther lösen!

Wieder wendet sich David zu den Lehrbuben; sie haben fälschlich das „große Gemerk" für die „Singschul'" aufgeschlagen, während doch nur das „kleine" für die „Freiung" benötigt wird. Sie necken ihn mit seinem eigenen, zierlichen Motiv;*) er aber lenkt ihr Lachen auf den Junker,

*) Motiv des David.



Notenbeispiel 42

der „Meister“ werden wolle, ohne „Schüler“, „Singer“ und „Dichter“ zu sein; sie sollen „nur fein das Gemerk“ herrichten!

„Ja, ja, der Merker!“ wiederholt er spöttisch, und warnt Walther: „sieben Fehler gibt er euch vor“; wer aber mehr begeht, der hat „versungen und vertan“.

Wie wird's dem Junker ergehen? Wird ihm „das Blumenkränzlein aus Seiden fein“ beschieden sein? Mit übermütigem Spottlied umtanzen die Lehrbuben das „Gemerk“, während Walther sich verdrießlich niedersetzt.

Nacheinander treten nun die Meister ein, zuerst Pogner und Beckmesser, der um Eva werben, zugleich aber auch ihren Vater bestimmen möchte, sie zu seinen Gunsten zu beeinflussen. Walther begrüßt Pogner und eröffnet ihm seinen Wunsch, in die Zunft der Meistersinger eingeschlossen zu werden. Beckmesser, der bei einer plötzlichen Wendung im auf- und abgehen beide gewahr wird, fragt mit komischem Schreck: „wer ist der Mensch?“ und wittert sogleich einen Nebenbuhler; Pogner aber, hocherfreut, sagt Walther zu, ihn „nach der Regel“ sofort in der „Freiung“ vorschlagen zu wollen. Seine Worte „half ich euch gern bei des Guts Verkauf“ werden leicht überhört, sind aber für den Zusammenhang wichtig: Walther ist nach Nürnberg zu Pogner gekommen, hat seine väterliche Besitzung veräußert und will nun Bürger der Reichsstadt werden.

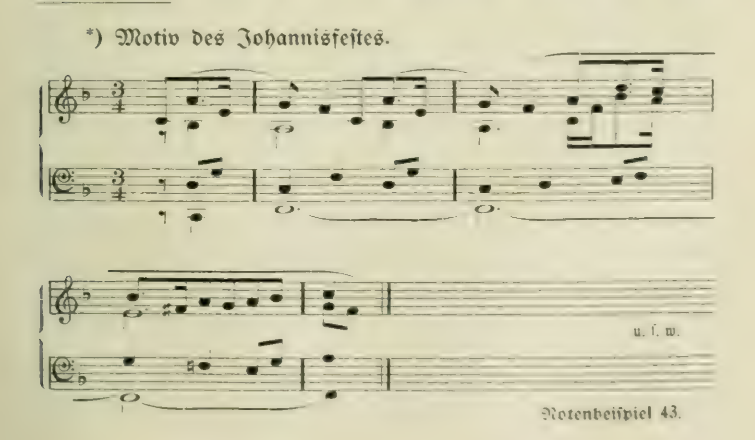
Jetzt tritt auch Hans Sachs ein mit schlichtem Gruße; nach Beckmessers höhnischem Zwischenruf „der Sachs ist da!“ beginnt Kothner die Verlesung der Namen. Hübsch eingeflochten ist die kleine Episode von dem kranken Meister, dem gute Besserung gewünscht wird; wie Sachs aufgerufen wird, springt David auf und ruft vorlaut: „da steht er“, so daß der Meister ihn rügen muß. Beckmesser setzt sich neben Sachs, wieder mit einer boshaften Bemerkung: „daß den Reim ich lern' von blüh' und wachs'“, eine Wendung, die Hans Sachs bekanntlich am Schluß seiner Gedichte an-

zubringen liebte. Wie aber Kothner vorschlägt, zur „Merkerwahl" zu schreiten, fährt Beckmesser giftig auf: „pressiert's den Herren?" und stellt sich gleich bereit, abzudanken.

Doch „für wichtigeren Antrag" bittet Pogner ums Wort. Er schildert das morgige, durch ein besonders melodiöses Motiv bezeichnete Johannisfest,*) wo die Meister, statt „ernst im Kirchenchor" ihre „Singschul'" zu halten, hinausziehen „auf offene Wies'" und das Volk „mit Laienohr dem Freigesang" lauschen lassen. Denn während in der Regel nur im engsten Kreise der Zunftgenossen die Kunst geübt ward, ist dieser eine Tag zu öffentlicher Feier bestimmt. Da gilt es einen „Werb- und Wettgesang" vor allem Volk; „gestellt sind Siegespreise", und die „Gabe" des Spenders wie die „Weise" des Siegers werden hochgepriesen.

Diesmal will auch Pogner, der reiche Goldschmied, etwas „zu gewinnen geben", um zugleich den „bittern Tadel" zu entkräften, den er bei seinen weiten Reisen „in deutschen Landen" mit Verdruß hat hören müssen, den Vorwurf, „daß nur auf Schacher und Geld sein Merk' der Bürger stellt", während sie doch „im weiten deutschen Reich die Kunst

*) Motiv des Johannisfestes.



Notenbeispiel 43.

einzig noch pflegen". Deshalb will er „der Welt zeigen, was wert die Kunst und was sie gilt": er verspricht „dem Singer, der am Johannistag vor allem Volk den Preis errang, mit all' seinem Gut, wie's geh' und steh', Eva, sein einzig Kind, zur Eh'!"

Lebhaften Beifall zollen ihm die Meister; er aber fügt hinzu: „ein' leblos' Gabe geb' ich nicht, ein Mägdlein sitzt mit zu Gericht." Die Tochter wider ihre Neigung zwingen, fällt ihm nicht ein: den „Preis" soll die Meisterzunft erkennen, die Braut aber „den Ausschlag haben". Beckmesser unterbricht ihn: er solle doch Herzensangelegenheiten und Kunstentscheid getrennt lassen; Pogner aber erklärt weiter: „die Maid" dürfe zwar den Sieger „verwehren" (ausschlagen), doch „nie einen andern begehren"; „ein Meistersinger muß er sein; nur wen ihr krönt, den soll sie frei'n!" Nun wissen wir auch, was Magdalene meinte, als sie von Evchens Verlobung mit dem Sieger des morgigen Tages sprach.

Pogners Idee ist neu; nun kommt aber Hans Sachs mit einem noch weit kühneren Gedanken. In gewinnender Rede weist er darauf hin, daß „ein Mädchenherz" und „Meisterkunst" nicht immer gleich urteilen mögen; „der Frauen Sinn, gar unbelehrt", dünkt ihm vielmehr „dem Sinn des Volks gleich wert". So lasse man denn das Volk mit Richter sein: „mit dem Kinde sicher stimmt's überein!" Und wie die Meister sofort gegen solche Preisgabe der Regeln lebhaft protestieren, fährt er fort: „einmal im Jahre fänd' ich's weise, daß man die Regeln selbst probier'"; so sehr er dieselben schätzt und sie treu bewahren hilft, hält er doch für möglich, daß „in der Gewohnheit trägem Gleise ihr Kraft und Leben sich verlier'". Davon kann nur das Volk unparteiisches Zeugnis ablegen: denn „ob ihr der Natur noch seid auf rechter Spur, das sagt euch nur, wer nichts weiß von der Tabulatur".

Es sind gold'ne Worte, aber er kommt bös an damit. Die Meister wollen nichts wissen von der Gunst des Volks,

der Sachs die Kunst zu opfern drohe; und wenn er meint, man solle sich doch einmal vom Volke sagen lassen, ob ihm die Kunst, wie die Meister sie üben, auch noch behage, so wirft ihm Beckmesser vor, er dichte freilich nur „Gassenhauer", um den Beifall der Menge zu erringen. Seine Popularität ist's also, die man ihm neidet; den Unterschied zwischen Popularitätshascherei durch niedere Mittel und edler Volkstümlichkeit in echter Kunst zu fassen, dazu sind die Gemüter hier wie so oft nicht reif.

Pogner tritt vermittelnd ein; sein Antrag wird angenommen. Beckmesser geifert weiter: „der Schuster weckt doch stets mir Grimm"; und wie Kothner nun die Junggesellen aufruft, sich „als Werber einzuschreiben", fragt er boshaft: „vielleicht auch ein Witwer? fragt nur den Sachs!" Das ist die erste leise Hindeutung auf ein zartes Verhältnis, dessen poetische Bedeutung sich uns später enthüllen wird. Es erfolgt eine köstliche, derbe Abfertigung: „aus jüngerem Wachs, als ihr und ich, muß der Freier sein," sagt Sachs, so daß Beckmesser sich wütend ärgert.

Nun stellt Pogner den jungen Ritter Walther von Stolzing vor zur „Freiung". Die Meister sind sehr frappiert; Beckmesser meint, es sei „zu spät der Zeit", dringt aber nicht durch. Pogner bezeugt, der Ritter sei „aus edelm Geschlecht"; als „seines Stammes letzter Sproß" hat er „Hof und Schloß" verlassen, um Bürger in Nürnberg zu sein.

Des weiteren fragt Kothner, bevor er eine Probe ablege, „weß' Meisters Gesell" er sei. Walther antwortet in einem wunderschönen Liede, er habe „am stillen Herd zur Winterszeit" in einem „alten Buch, vom Ahn' vermacht", von Lenz und Liebe gelesen: Herr Walther von der Vogelweid' ist sein Lehrmeister gewesen.

Beistimmend nickt Sachs: „ein guter Meister!"; aber Beckmesser ist nicht zufrieden: „doch lang schon tot"; wie kann der noch „der Regeln Gebot" ihm lehren?

Kothner fragt endlich, in welcher Schul' der Ritter das Singen gelernt habe. Walther schildert in einer zweiten

Liedstrophe: was er im Winter gelesen, das habe er in fröhlicher Sommerszeit hell lebendig erschaut; „im Wald dort auf der Vogelweid', da lernt ich auch das Singen!" Hämisch meint Beckmesser: „das wird denn auch wohl danach sein"; auch Kothner dünkt es, als sei der Junker „fehl am Ort". Sachs aber erwidert, erst müsse er eine Probe seiner Kunst ablegen; die allein entscheidet.

So wird denn Walther aufgefordert zu einem „Meisterlied". Mit Freuden ist er bereit dazu: er singt einen dritten Liedvers, in welchem er verkündet, das, was er gelesen und gehört, was er gesehen und erfahren, das werde ihm nun, da es gilt, „des Lebens höchsten Preis um Sang mir einzutauschen", begeistert „zu eig'nem Wort und eig'ner Weis'" als „Meistersang" sich ergießen — aus seinem eigenen Wesen und aus seiner Liebe fließt ihm die Kraft zu eigener Kunstleistung.

Solche Sprache ist den biedern Meistern neu und unverständlich: „ei nun, er wagt's" meint der eine, und ein anderer sagt kopfschüttelnd: „merkwürd'ger Fall!"

Satzungsgemäß fragt Kothner: „wählt der Herr einen heil'gen Stoff?" denn das war bei den Meistern die Regel. Kühn antwortet Walther, er „schwinge und singe der Liebe heiliges Panier"; aber der Bescheid lautet: „das gilt uns weltlich". Darum hat sich Beckmesser allein als „Merker" einzuschließen. Scheinbar widerwillig schickt er sich zu seinem „sauern Amte" an; mit falscher Freundlichkeit stellt er sich dem Ritter vor und erklärt ihm sein „strenges Werk", das er „still im Gemerk" verrichtet. Sieben Fehler gibt er vor, alle folgenden werden unbarmherzig mit Kreide auf die Tafel notiert; keine Überschreitung der Regeln bleibt ungerügt.

Sobald Beckmesser hinter dem Vorhang des „Gemerks" verschwunden ist, tritt Kothner mit den „Leges Tabulaturae" heran und liest dem Junker daraus die „Richt' und Schnur zum Liede" vor. Es sind genaue Vorschriften über Versmaß und Strophenbau, über Reimstellung und Melodie-

führung: volle Selbständigkeit in Wort und Ton wird für ein Meisterlied verlangt. Die gravitätische Pedanterie der Zunftmeister ist in Kothners Koloraturen drollig gekennzeichnet.

Nach solchen Vorbereitungen, welchen die Meister ernsthaft zuhören, ergeht endlich die Aufforderung an den Ritter, sich nach „Brauch der Schul'" auf den „Singstuhl" niederzulassen; nun kann Kothner ankündigen: „der Sänger sitzt" — und es ertönt Beckmessers, des „Merkers", schrille Stimme: „fanget an!"

Walther nimmt diese Worte auf und singt ein schwungvolles Lied vom erwachenden Lenz, der sein „fanget an!" in den Wald ruft und dem rings aus der Natur in jubelndem Schall „das süße Lenzeslied" zur Antwort tönt. Wohl lauert „in einer Dornenhecken, von Neid und Gram verzehrt, der grimme Winter" — eine deutliche Anspielung auf den mißgünstigen „Merker"; aber „das frohe Singen" läßt sich nicht so rasch — auch nicht durch heftige, laute Kreidestriche auf der Tafel — „zu Schaden bringen".

Aufspringend vom Stuhl singt Walther seine zweite Strophe, wie die Liebe ihr „fanget an!" ihm ins Herz rief und wie, „geschwellt von neuem Gefühle", in übermächtiger Wonne Drang „das hehre Liebeslied" daraus hervorbrach.

Da reißt Beckmesser die Vorhänge auf und zeigt die über und über mit Kreidestrichen bedeckte Tafel. Erregt fordert Walther, doch wenigstens zu Ende singen zu dürfen: aber der „Merker" erklärt, es sei genug, er habe „vertan". Es sei ja unerhört; er wisse nicht, wo anfangen mit all' den Fehlern in dem Lied des Ritters. Wo ist da ein „Bar", ein geordnetes Versmaß zu finden? Dann „die blinde Meinung", der „unsinnige Sinn", kein Wort verständlich! Und endlich die „Weise": wirr zusammengesetzt aus allen möglichen Anklängen, ohne „Absatz", ohne „Koloratur", vor allem „von Melodei auch nicht eine Spur!" Da ist doch wohl jede „Fehlerprobe" überflüssig; das ist kein „Gesang" mehr; der hat „versungen".

Wieder ist es Hans Sachs, der diesem Sturme ruhig entgegentritt; er hat „mit zunehmendem Ernste zugehört“, und während Kothner in komischer Ehrlichkeit bekannte: „ja, ich verstand gar nichts davon“, sagt nun der besonnene Meister mahnend, man solle sich doch nicht überhasten mit dem Urteil. Er fand „des Ritters Lied und Weise“ zwar „neu“, doch nicht „verwirrt“; der Meister „Gleise“ hat derselbe verlassen, aber „fest und unbeirrt“ schritt er den eig'nen Weg. Darum gibt Sachs den herrlichen, für alle Kritik beherzigenswerten, von wahrhaft freier Kunstanschauung zeugenden Rat: „wollt ihr nach Regeln messen, was nicht nach eurer Regeln Lauf — der eig'nen Spur vergessen, sucht davon erst die Regeln auf!“

Aber eine so vorurteilslose Ästhetik, eine so neidlose Anerkennung einer neuen Kunsterscheinung, die ihren Maßstab in sich selbst trägt, findet hier kein Verständnis und wird überall selten sein. Beckmesser liest daraus nur so viel, daß Sachs „den Stümpern ein Loch öffne“, während doch die Zunft nur nach den Regeln richte.

Treffend erwidert ihm Sachs, ein aufmerksameres Zuhören hätte auch ein reiferes Urteil begründet; man müsse den Junker sein Lied enden lassen. Da wird der „Merker“ bissig, als wollte Sachs die Zunft und „die ganze Schul'“ tyrannisieren. Daraufhin kann ihm dieser vorhalten, daß er vielmehr die Wahrung der Gesetze verlange. Denn der „Merker“ soll durchaus unparteiisch sein; „weder Haß noch Lieben“ soll „das Urteil trüben, das er fällt“. Beckmesser aber „geht auf Freiersfüßen“ und läßt sich's natürlich nicht entgehen, „den Nebenbuhler vor der ganzen Schul' zu schmähen“.

Damit ist Beckmesser auf das empfindlichste getroffen; und sehr bezeichnend wendet er nun, da er nichts mehr zu erwidern weiß, das Wortgefecht rasch auf etwas ganz anderes, Äußerliches, auf sein Schuhwerk; damit ist's schlecht bestellt, „seit mein Schuster ein großer Poet“; er verlangt Abhilfe. Aber Sachs läßt sich nicht aus der Fassung bringen; mit köstlichem Humor sagt er, dem „hochgelahrten Herrn

Stadtschreiber" dürfe er doch wohl „ein Sprüchlein auf die Sohl'" schreiben. Freilich, „mit all' seiner armen Poeterei" fand er noch kein würdiges; des Ritters Lied soll es ihm lehren, darum ermuntert er diesen: „singt, dem Herrn Merker zum Verdruß!"

Walther stimmt „in übermütig verzweifelter Begeisterung, hoch auf dem Singstuhl aufgerichtet", seinen dritten Vers an von der „Eule" und „der Raben heiserem Chor", die „aus finstrer Dornenhecken hervorrauschen, kreischen und krächzen"; aber ihnen zum Trotz „mit gold'nem Flügelpaar steigt auf ein Vogel wunderbar" — von „Meister-Krähen" unbeirrt ertönt „das stolze Minnelied!"

Während dieses Gesanges zeigt Beckmesser die Tafel im Kreise herum und weist geschäftig alle Fehler auf; die Meister lassen sich von ihm überzeugen. Pogner bedauert den Mißerfolg, da ihm „der Sieger als Eidam gar wert" gewesen wäre; nur Sachs erkennt an der „Begeisterungsglut" des Ritters, daß dieser ein wahrer „Dichter-Reck'" sei, und hört ihm zu mit Spannung und Entzücken.

Zuletzt schreit alles durcheinander; die Lehrbuben wiederholen ihr Spottlied und umtanzen das „Gemerk"; Walther verläßt mit „stolz verächtlichem" Abschiedsgruß die Versammlung; die Meister stimmen mit Beckmesser ab: „versungen und vertan" und „gehen in Aufregung auseinander" — nur Sachs bleibt „gedankenvoll" zurück und wendet sich erst, als der Singstuhl weggetragen wird, mit „humoristisch-unmutiger Gebärde" dem Ausgang zu.

Zweiter Aufzug.

Fröhliche Klänge tönen aus dem Orchester: es ist der Vorabend des Johannisfestes.*) Der Vorhang geht

*) Notenbeispiel Nr. 43 Seite 135.

auf: wir erblicken eine Straße in Nürnberg, vorn rechts das Haus Pogners, links das von Sachs. Singend und jubelnd schließt David mit den andern Lehrbuben die Fensterläden der Werkstätten; es ist Feierabend; heitere Ruhe liegt auf der Szene.

Magdalene tritt heraus mit dem versprochenen Eßkorb; wie aber David ihr erzählt, der Ritter habe bei der „Freiung“ heute Nachmittag „versungen und ganz vertan“, geht sie trostlos ins Haus zurück. David bekommt nichts und muß den Spott der Lehrbuben über sich ergehen lassen, welche ihn höhnisch beglückwünschen und mit ihrem neckenden Lied umtanzen.

Gerade will er „wütend dreinschlagen“ — da kommt Hans Sachs aus der Gasse hervor und jagt sie auseinander. Kurz und streng klingt sein Verweis; mit komischer Demut fragt David: „hab' ich noch Singstund'?“, erhält aber abschlägigen Bescheid, zur Strafe für sein „vorlaut freches Erdreisten“ bei der „Freiung“. Sie treten beide ins Haus ein.

Unterdessen kommen Pogner und Eva, „wie vom Spaziergang heimkehrend“, die Gasse herauf, beide „schweigsam und in Gedanken“. Er schwankt, ob er sich nicht mit Sachs beraten soll: aber was wird's nützen? „Will einer Selt'nes wagen, was ließ' er da sich sagen?“ Sachs meinte (in der „Freiung“), Pogner gehe zu weit, und gab doch selbst das Beispiel, um „der Gewohnheit Gleise“ zu verlassen — „war's vielleicht auch Eitelkeit?“ So wenig werden Sachsens edle Motive selbst von dem würdigen Meister Pogner verstanden.

Während aber diesem die Vorgänge des ersten Aufzuges Kopfzerbrechen machen, ist Eva „beklommen“ und antwortet auf des Vaters zärtliche Frage: „ein folgsam Kind, gefragt nur spricht's“. Noch weiß sie nichts von Walthers Mißgeschick. Beide setzen sich unter die große Linde vor dem Hause; ein reizend anmutiges Bild.

Er weist sie auf die Entscheidung des morgigen Fest-

tages, wo sie „dem Meister ihrer Wahl“ als Preis „das edle Reis“ reichen soll; sie fragt schüchtern: „muß es ein Meister sein?“ Da ruft Magdalene zum Abendessen; „ärgerlich“ fragt Pogner: „'s gibt doch keinen Gast?“ und Eva verrät sich: „wohl den Junker?“ Verwundert und „nachdenklich zerstreut“ sagt Pogner: „ward seiner nicht froh“; sofort aber nimmt er sich wieder zusammen und geht ins Haus, sich umzukleiden.

Schnell huscht Magdalene die Treppe herab und teilt Evchen die böse Nachricht mit, die sie von David erhielt; sie rät ihr, da vom Vater nichts Näheres herauszubringen ist, Sachs zu fragen. Heiter, kindlich, ohne jede Koketterie sagt Eva: „ach ja, der hat mich lieb“ — die ersten Worte von dem zart innigen Verhältnis des Meisters zu dem holden Kinde. Jetzt muß sie zum Essen hinein; rasch sagt ihr Magdalene noch einen geheimen Auftrag von Herrn Beckmesser, der sie aber wenig zu interessieren scheint.

Unterdessen hat sich Sachs seine Arbeit, die neuen Schuhe für den Herrn „Merker“, herrichten lassen; er schickt David zu Bett und setzt sich an der Ladentür auf den Schemel. Eine herrliche Szene beginnt.

Umhaucht vom Duft des Fliederbaums, in sinnende Betrachtung verloren, sucht Sachs zu ergründen, warum Walthers Gesang ihn so sehr ergriffen hat. Ihm, dem „arm einfältigen Mann“, dünkt es unfaßlich und unermeßlich: was er gehört, das „klang so alt und war doch so neu“; „kein' Regel wollte da passen, und war doch kein Fehler drin!“ Es wäre auch vergeblich, „dem Vogel nachsingen“ zu wollen; wer das „wahnbetört“ versuchte, „dem brächt' es Spott und Schmach“ — gewiß, das war echte, freie Kunst. Woher mochte der Junker sie schöpfen? „Lenzes-Gebot, die süße Not, die legt' es ihm in die Brust; nun sang er, wie er mußt' — und wie er mußt', so konnt' er's!“ Das ist der Zauber der Jugend, das ist die siegreiche Macht des Genies; sicher und kühn folgt es dem eigenen Drang. Die Akkordfolgen zu den Worten „Lenzes-

Gebot“ kehren vielfach bezeichnend wieder.*) Solch' unmittelbarer Erguß einer originell schöpferischen Begabung muß kleine Geister erschrecken, große Seelen entzücken; daher Walthers Erfolg: „macht' er den Meistern bang, gar wohl gefiel er doch Hans Sachsen!“ Jene verschanzen sich ängstlich hinter ihre Regeln; dieser aber, der wahre Künstler, erkennt das echte Talent: „dem Vogel, der heut' sang, dem war der Schnabel hold gewachsen“; und er begrüßt es freudig, obwohl er ahnt, daß es ihn überflügelt. So tut sich hier sein ganzer herrlicher Charakter vor uns auf, während der folgende Auftritt uns einen tiefen Blick in sein Gemüt tun läßt.

„Schüchtern spähend“ kommt Eva zur Werkstatt geschlichen und steht „unvermerkt“ vor Sachs, der bei ihrem Gruße „angenehm überrascht“ auffährt. Nun ist es ganz reizend, zu beobachten, wie die beiden miteinander Verstecken spielen. Das liebliche Mädchen möchte das Schicksal ihres Ritters erfragen, ohne sich zu verraten; Sachs stellt sich gänzlich verständnislos, zeigt sich aber bei aller Schalkhaftigkeit auch als wahrer Freund und väterlicher Berater für Eva.

Er tut, als komme sie wegen der „neuen Schuh'“, die sie „morgen als Braut tragen“ soll; sie lächelt: „wie fehl er rät!“ Er behandelt es wie eine ausgemachte Sache, daß das morgige Fest ihr einen Bräutigam beschert; das weiß ja die ganze Stadt. Sie freilich seufzt: „ich dacht', er wüßt' mehr“; aber sie entlockt ihm keine Antwort als: „was sollt' ich wissen?“ Da wird sie unmutig und wagt den kecken Vorwurf: „Pech ist kein Wachs“ — aus dem groben Schuster ist nichts herauszubringen — „ich hätt' euch für feiner gehalten!“

---

*) Motiv vom Lenzes-Gebot.

Notenbeispiel 44.

Ruhig nimmt Sachs diese Anspielung auf und führt sie weiter; er kennt beides: weiches Wachs nimmt er zu ihren „zieren“ Schuhen, Pech für Herrn Beckmesser, den „derbern Gast“. Das ist „ein Meister stolz auf Freiers Fuß“; der „denkt morgen zu siegen ganz allein“. Eva wünscht lieber, er bliebe „kleben“ und ließe sie in Ruh'; Sachs aber erwidert: „er hofft dich sicher zu erringen“; er gehört ja zu den wenigen Junggesellen.

Da verlegt sich Evchen auf echt weibliche Künste: zutraulich beugt sie sich herüber zu Sachs und fragt schmeichelnd: „könnt's einem Witwer nicht gelingen?“ Und auf die Erwiderung: „mein Kind, der wär' zu alt für dich“, fügt sie mit einem Anflug edeln Selbstbewußtseins hinzu: „ei was! hier gilt's der Kunst — wer die versteht, der werb' um mich!“ Kopfschüttelnd wehrt Sachs ab: „lieb' Evchen, machst mir blauen Dunst!“

Sie aber läßt nicht nach, sondern wirft ihm seine Wandelbarkeit vor und zeigt uns, wie doch der alternde Meister das blühende Kind, das „gar groß und schön“ heranwuchs, lieb gehabt haben muß, so daß sie daran denken konnte, er „nähm' sie ins Haus“, nachdem sie „so manches Jahr“ sich „in seinem Herzen“ glaubte. Lächelnd erwidert er: „da hätt' ich ein Kind und auch ein Weib — ja, ja, das hast du dir schön erdacht!“ So wenig sie kokettiert, so fern liegt ihm die Ironie: vielmehr klingt eine leise Resignation aus seinen Worten.

Das ahnt sie nicht; sie meint, er verlache sie, und schmollt: „am End' auch ließ' er sich gar gefallen, daß unter der Nas' ihm weg Beckmesser morgen mich ersäng'!“ „Wer sollt's ihm wehren?“ sagt Sachs; „dem wüßt' allein dein Vater Rat.“ Nun wird sie aber bös: „wo so ein Meister den Kopf nur hat!“ Eben deswegen kommt sie ja zu Sachs, weil sie daheim keinen Rat weiß; und nun will der sie wieder zum Vater schicken!

Und nun endlich erbarmt er sich und lenkt ein: „hast recht; 's ist im Kopf mir kraus.“ Er hat heut' „manch' Sorg' und Wirr'“ erlebt; davon „klebt was drin“; daher seine scheinbare Zerstreutheit. Jetzt, da er ihr die Handhabe beut, rückt Evchen wieder näher und fragt ganz unschuldig:

„wohl in der Singschul'? 's war heut' Gebot?" Und Sachs erwidert, als ginge es nur ihn an und sie gar nichts: „ja, Kind; eine Freiung machte mir Not!"

Nun sind sie glücklich bei ihrem Thema; Evchen, wie erlöst, bricht los: „ja, Sachs, das hättet ihr gleich soll'n sagen — quält' euch dann nicht mit unnützen Fragen!" Dies ist der Gipfelpunkt der vortrefflich aufgebauten Lustspielszene: sie, die mit kindlicher List den Meister ausfragen möchte, tut hier, als habe sie mit vieler Mühe herausgebracht, was ihn drückt; nun fragt sie mutig weiter, wie in herzlicher Teilnahme an seinem Verdruß.

Immer noch gibt Sachs kurze, fast rauhe Antworten. Nach dem geringschätzigen „ein Junker, Kind, gar unbelehrt" klingt das „ohne Gnad' versang der Herr Rittersmann" beinahe grausam, trostlos für das arme Evchen. Zur Erklärung sagt er weiter: „wer als Meister geboren, hat unter Meistern den schwersten Stand." Das ist wieder ein Weisheitsspruch in schlichtester Fassung; man kann den unversöhnlichen Gegensatz zwischen Genie und handwerksmäßiger Routine nicht treffender kennzeichnen.

In scheinbarem Einverständnis mit seinen Zunftgenossen antwortet Sachs auf Evas Frage, ob denn der Junker „keinen der Meister zum Freund gewann", mit gut gespielter Entrüstung: „das wär' nicht übel! er, vor dem sich alle fühlten so klein!" Enthüllt er uns nicht mit diesem einen Wort den Grund aller Bosheit, deren Zeuge er im ersten Aufzug war? Es ist der Neid und Haß der Mittelmäßigkeit gegen alles Bedeutende und Große, der auch diesmal die Gemüter erbittert und das Urteil getrübt hat.

Evchen ahnt nicht, daß gerade Sachs der einzige Meister war, der warm für Walther eintrat; sie nimmt seine Rede für bare Münze und geht mit heftigem Scheltwort auf die „garst'gen, neid'schen Mannsen" und alle „tückischen Meister Hansen" hinüber zur Tür des väterlichen Hauses, von wo Magdalene ihr schon wiederholt gewinkt und zugerufen hat. Sachs aber schaut ihr „mit bedeutungsvollem Kopf-

nicken" nach; er hat sie und ihre Liebe zu Walther durchschaut: „nun heißt's: schaff' Rat!"

Während er auch die obere Ladentür schließt, sucht Magdalene vergeblich Eva ins Haus zu ziehen, da Beckmesser derselben ein Ständchen zu bringen beabsichtigt. Sie aber will davon nichts wissen; vielmehr soll Magdalene an ihrer Stelle ans Fenster gehen, damit sie des Geliebten harren kann. Um David „eiferlich" (eifersüchtig) zu machen, willigt Magdalene ein; schon ruft Pogner selbst aus dem Hause.

Da erscheint Walther, und „außer sich" stürzt Eva ihm entgegen. Er ist äußerst unmutig über seine Niederlage bei der „Freiung" und ergeht sich gegen die Meister, die ihm alle Aussicht, die Geliebte zu gewinnen, geraubt haben, in hitzigen Schmähungen, die er bis zur visionären Wut gegen diese „bösen Geister" steigert. Man überhört dabei nur zu leicht, daß er die Geliebte beschwört, sich von ihm entführen zu lassen: „fort, in die Freiheit! folg' mir hinaus!"

Zuletzt wirkt es beinahe grotesk, wenn er bei dem plötzlich ertönenden Ruf des Nachtwächterhorns „mit emphatischer Gebärde" die Hand ans Schwert legt und „wild vor sich hinstarrt", als gelte es jetzt schon, sich mit der Geliebten durch feindliche Scharen zu schlagen. Eva aber besänftigt ihn und verbirgt ihn unter der Linde. Hier erklingt zum erstenmal das duftige Motiv der Johannisnacht*) im Orchester.

*) Motiv der Johannisnacht.

u. s. w.

Notenbeispiel 45.

Jetzt ruft Magdalene so entschieden, daß Evchen wohl oder übel folgen muß; und da Walther enttäuscht fragt: „du entweichst?", antwortet sie mit leiser Ironie: „dem Meister-Gericht", d. h. dem Strafgericht, das Walther in leidenschaftlicher Erregung über die Meister beschwor und das sie mit gesundem Gefühl als in der Hitze übertrieben rügt.

Nun passiert der Nachtwächter die Szene mit seinem Liede; mit komischem Effekt bläst er, einen halben Ton zu hoch, in sein Horn. Hinter seinem Laden hat Sachs das junge Paar belauscht, und zwar sehr scharf; denn er hat vernommen, daß „eine Entführung im Werk" ist, die er zu verhindern beschließt. Eva kommt „in Magdalenens Kleidung" aus dem Haus, wirft sich als „tör'ges Kind" an Walthers Brust und will mit ihm enteilen; da läßt Sachs durch die geöffnete Ladentür „einen grellen Lichtschein quer über die Gasse fallen", so daß sie „hastig zurückweichen". Eva hindert Walther, obwohl sie bestreitet, daß Sachs ihm wohlgesinnt sei, an tätlichem Vorgehen; und wie nun der Klang einer Laute aus der Gasse tönt, zieht sie ihn „hinter das Gebüsch auf die Bank unter der Linde".

Wir lächeln, wenn sie seufzt: „was mit den Männern ich Müh' doch hab'!" Sie meint natürlich Walther, ihren Vater und Sachs, die ihr alle zu Willen sein sollen.

Jetzt klimpert Beckmesser präludierend auf seiner Laute in der Gasse; Sachs aber hat, „von einem plötzlichen Einfall erfaßt", leise den Laden geöffnet, den Werktisch vor die Tür gerückt und sich herausgesetzt. Er schlägt mit dem Hammer auf den Leisten und beginnt zu singen. Sein Lied schildert, wie ein Engel auf Gottes Befehl für Adam und Eva die ersten Schuhe fertigen mußte; umsonst versucht Beckmesser ihn zum Schweigen zu bringen. Der dritte Vers enthält humoristische Nutzanwendungen auf das ehrsame Handwerk; ein Motiv der Zuversicht*) bringt auch ernst

*) Notenbeispiel Nr. 46 Seite 149.

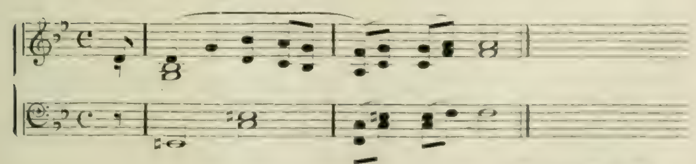
poetischen Klang hinein, und zuletzt hören wir das bekannte: „Hans Sachs, ein Schuh-Macher und Poet dazu".

Die wiederkehrenden Anspielungen: „o Eva, schlimmes Weib" und „o Eva, hör' mein' Klageruf" berühren das junge Paar seltsam, da sie ihm nicht voll verständlich sind. Sachs deutet damit auf seine Müh' und Sorge um Eva, die er vor verliebten Streichen behüten möchte, ohne daß sie es ahnt.

Nun tritt Beckmesser entschlossen herzu, während Magdalene am Fenster erschienen ist, und bittet Sachs, er möge ihm doch als „Kunstfreund" sein Urteil über das Lied sagen, das er jetzt zur Probe für das morgige Fest singen will. Aber Sachs vergilt ihm seine Bosheiten in der „Freiung" mit köstlicher Ironie. Er wiederholt ihm seine Vorwürfe und erklärt, er ließe sich nicht „beim Wahne (der Eitelkeit) fassen" und nachher wieder schelten. Beckmesser weiß, daß Sachs „vom Volk geehrt" und „auch der Pognerin wert" ist; darum liegt ihm so sehr viel an dessen Urteil. Aber Sachs meint, er dichte ja doch nur „Gassenhauer", wie Beckmesser im ersten Aufzug höhnisch bemerkt hat: drum „sing' ich zur Gassen und hau' auf den Leisten". Die Nachbarn sind das schon gewohnt; da „hört keiner drauf".

Wütend vor Ärger überschüttet Beckmesser den „gallichten Schuster" mit einer Flut von Schimpfreden; so lang' er lebt, soll derselbe niemals „Merker" werden — denn das ist's ja doch, wonach er neidisch strebt! Sehr ruhig fragt Sachs, der aufmerksam zugehört hat: „war das eu'r Lied?" und urteilt gelassen: „zwar wenig Regel, doch klang's

*) Motiv der Zuversicht.



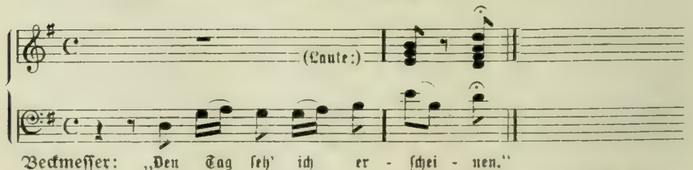
Notenbeispiel 46.

recht stolz“. Die Wirkung dieser Stelle ist unbeschreiblich komisch.

Noch einmal bittet Beckmesser um Gehör; und nun schlägt ihm Sachs in größter Gemütsruhe einen Vergleich vor: „zweieinig geht der Mensch am best'“. Er will bei seiner Arbeit zugleich „die Kunst des Merkers“ erlernen; deshalb soll Beckmesser singen, Sachs aber „mit dem Hammer auf dem Leisten Gericht halten“, also jeden Verstoß gegen die Regeln durch einen Schlag statt einem Kreidestrich notieren. Was hilft's? Beckmesser muß einwilligen; sie vereinbaren „auf Meisterehr' und Schustermut“, und wir erhalten eine übermütige Travestie der „Singschul'“ im ersten Aufzug.

Wie „toller Spuk“ umweht es Evchen und Walther; noch wissen sie nicht, ob Heil oder Unheil für sie daraus entspringt. Sachs ruft: „fanget an!“ und Beckmesser beginnt, nachdem er die verschraubte D-Saite gewaltsam gestimmt hat, sein Ständchen. Etwas pedantisch unterbricht ihn Sachs gleich beim zweiten Satz, tadelt seine falsche Deklamation und doziert ihm: „mich dünkt, 's sollt' passen Wort und Ton“. Dann begleitet er Beckmessers Lied mit wiederholten Hammerschlägen, so daß dieses, allen Gesetzen der Musik und Poesie ohnehin Hohn sprechend, durch den „bei Bekämpfung der inneren Wut“ immer atemloser gestoßenen Vortrag derb komisch wirken soll. Die Anfangstakte der steif und pedantisch geführten Melodie werden später vielfach motivisch wiederverwendet.*)

*) Motiv von Beckmessers Ständchen.



Notenbeispiel 47.

Endlich hält Sachs triumphierend die fertigen Schuhe in die Höhe; und während Beckmesser „mit größter Anstrengung“ zu schreien fortfährt, singt er dazu sein „Merkersprüchlein“, das „auf der Sohl' geschrieben steht“: „gut Lied will Takt“, nicht bloß „Maß und Zahl“.

Anfangs hatte sich nur in Pogners Haus Magdalene „breit ans Fenster gelegt“; jetzt aber werden allmählich die Nachbarn aufmerksam auf den Lärm und schauen verwundert von allen Seiten heraus. David, der Magdalene trotz ihrer Verkleidung erkennt, wirft sich mit einem Knüppel über Beckmesser her; und nun entwickelt sich rasch die berühmte „Prügelszene“. Lehrbuben und Meister, Bürger und Handwerker geraten aneinander; Weiber kreischen und gießen Wasser auf die Streitenden; bald wird die Rauferei allgemein und im Orchester durch ein fugiertes Motiv*) in Verbindung mit dem aus Beckmessers Ständchen**) ebenso kunstvoll als drastisch geschildert.

Plötzlich ertönt wieder das Horn des Nachtwächters hinter der Szene; im Nu löst sich der Knäuel, die Menge entflieht nach allen Seiten. Sachs springt auf die Gasse, haut David mit dem „Knieriemen“ eins über und stößt ihn in den Laden, übergibt die „halb ohnmächtige“ Eva mit den Worten: „ins Haus, Jungfer Lene!“ ihrem Vater auf dessen Treppe, packt Walther, der mit geschwungenem Schwert vordringen will, drängt ihn in die Werkstatt und schließt fest zu.

Alles das geht ungemein rasch vor sich; die Gasse ist leer, vom Vollmond beschienen. Schlaftrunken tritt der Nachtwächter auf, wiederholt sein Lied und entfernt sich blasend. Überaus stimmungsvoll läßt das Orchester die Motive der tollen Szene leise verklingen.

---

*) Motiv der Prügelszene.



Notenbeispiel 48.

**) Notenbeispiel Nr. 47 Seite 150.

Dritter Aufzug.

Ein wundervolles Orchestervorspiel leitet ein. Es beginnt mit einem ernst sinnenden, man möchte sagen philosophischen Motive;*) dann tritt die herrliche Melodie des in der letzten Szene folgenden Volkschores auf, dazu das Motiv der Zuversicht aus Sachsens „Schusterlied". Nach dem Getümmel der „Prügelszene" eine feierlich weihevolle Stimmung!

Der Vorhang geht auf: es ist der Morgen des Johannisfestes. Wir erblicken Hans Sachs in seiner Werkstatt, auf einem großen Lehnstuhl sitzend, vertieft in einen mächtigen Folianten, den er auf den Knien hält. Die Tür wird leise geöffnet: David, den sein hüpfendes Motiv ankündigt, tritt herein. Er trägt einen Korb, aus dem er unter Blumen und Bändern Wurst und Kuchen hervorholt. Schüchtern redet er seinen Meister an, meldet ihm, daß er die neuen Schuhe bei Herrn Beckmesser abgeliefert, schwärmt von seiner Lene, die ihm eben „alles erklärt" und den Korb beschert hat, und wird ganz ängstlich, weil Sachs gar nicht auf ihn hört.

Wie dieser sein Buch zuschlägt, fällt David in komischem Schrecken auf die Knie. Der Meister aber spricht ihn so mild und freundlich an, daß er Mut faßt und für seine Rauflust am gestrigen „Polterabend" um Verzeihung bittet. Die Erwähnung des Johannisfestes scheint Sachs seltsam zu bewegen; er fordert den Lehrbuben auf, sein „Sprüchlein" herzusagen.

*) Philosophisches Motiv des Sachs.



Notenbeispiel 49.

David beginnt „stark und grob" in dem Motiv von Beckmessers Ständchen,*) das hier überaus komisch wirkt: er singt die Worte „am Jordan Sankt Johannes stand" nach der Melodie von „den Tag seh' ich erscheinen". Das ist ein richtiger musikalischer Witz! Auf Sachsens korrigierenden Zwischenruf „stellt er sich gehörig auf" und singt ein volkstümliches Lied von Johannes dem Täufer und einem Nürnberger Kind, das nach der Taufe daheim („an der Pegnitz") Hans genannt ward.

Auf einmal fällt's ihm da ein: „Meister, 's ist euer Namenstag!" Und nun beeilt er sich, all' seine Herrlichkeiten auszupacken und Sachs anzubieten. Treuherzig meint er: „möchtet ihr nicht auch die Wurst versuchen?" Ruhig und gütig antwortet ihm Sachs und heißt ihn sich festlich putzen, um ihn als „stattlicher Herold" auf die Wiese zu begleiten. David wär' freilich noch lieber Brautführer; aber der Meister weicht seinen darauf bezüglichen Reden mit feinem Lächeln aus; ganz beglückt geht der Lehrbub in seine Kammer ab.

Sachs lehnt sich nachdenklich zurück und beginnt seinen berühmten, wieder von dem philosophischen Motive**) eingeleiteten Monolog, der uns diesen Mann des Volks auf der Höhe seines geistigen Wertes zeigt.

„Wahn — überall Wahn!" das ist der Eindruck, den er aus all' seinen Studien „in Stadt- und Welt-Chronik" gewonnen hat. Überall sieht er, wie „die Leut' sich quälen und schinden in unnütz toller Wut"; Verblendung verführt sie, sich „ins eig'ne Fleisch zu wühlen". Und dabei meinen sie noch, sich „Lust zu erzeigen", und überhören ihr „Schmerzgekreisch". Aber so ist der Mensch; „'s ist halt der alte Wahn", heiße er nun Neid oder Bosheit, Leidenschaft oder Schwäche, niemand bleibt davon verschont. Selbst im „lieben Nürnberg", das so „friedsam treuer Sitten" hier „in Deutschlands Mitten" liegt, und das mit

*) Notenbeispiel Nr. 47 Seite 150.

**) Notenbeispiel Nr. 49 Seite 152.

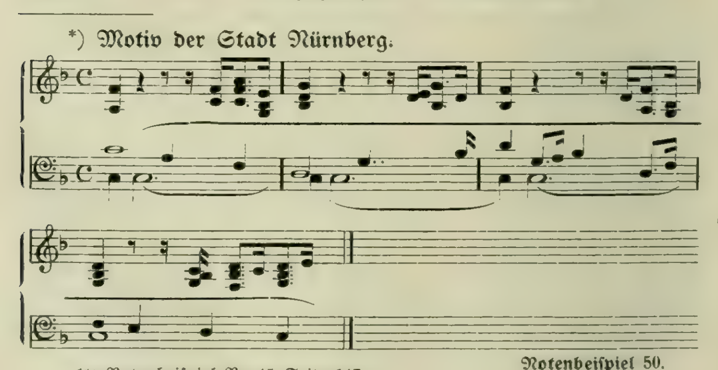
einem eigenen schönen Motive*) begrüßt wird, selbst da rast der „Wahn". Beinahe hätt' es gestern abend von „jugendheißen Gemüten" ein Unglück gegeben; auch der „Schuster in seinem Laden" hat „an des Wahnes Faden ziehen" müssen. Denn „wie toll und blind" ging's durcheinander; kaum konnte Vernunft der Unbesonnenheit Herr werden. „Gott weiß, wie das geschah!"

Da ertönt leise in wahrhaft zauberischen Klängen das Motiv der Johannisnacht**) aus dem Orchester. Das ist die Nacht, in der alle neckischen Geister ihr Wesen treiben; ihrem Wirken legt Sachs die tollen Szenen des zweiten Aufzugs zur Last. „Ein Glühwurm fand sein Weibchen nicht — der hat den Schaden angericht't"; wir denken an den stürmischen jungen Ritter und seine Liebe zu Eva, die ihn schier zu übereilter Tat hingerissen hätte. Mit reizender Wendung wird das Prügelmotiv***) ins Zarte, Duftige geleitet; entzückend klingt es aus: „der Flieder war's — Johannisnacht!"

„Nun aber kam Johannistag!" Nun gilt's, „den Wahn fein zu lenken", „ein edler Werk zu tun". Ungeschehen zu machen ist nichts; aber nicht umsonst soll der „Wahn" getobt haben — nun muß ein kühner Plan gelingen, der allen vorhergegangenen Irrtum klärt.

---

*) Motiv der Stadt Nürnberg.



Notenbeispiel 50.

**) Notenbeispiel Nr. 45 Seite 147.

***) Notenbeispiel Nr. 48 Seite 151.

Jetzt tritt unter rauschenden Harfenklängen Walther von Stolzing „unter der Kammertüre" ein und tauscht mit Sachs herzlichen Morgengruß. Er hat „einen wunderschönen Traum" gehabt; den soll er nun erzählen. Denn „all' Dichtkunst und Poeterei ist nichts als Wahrtraumdeuterei" — d. h. der Dichter deutet seine Traumgebilde als Wirklichkeit.

Walther will nichts mehr wissen von der Zunft und ihren Meistern; aber Sachs verteidigt mit warmen Worten seine Genossen: „ihr habt's mit Ehrenmännern zu tun; die irren sich und sind bequem", die verlangen, „daß man auf ihre Weise sie nehm'"; denn „wer Preise erkennt und Preise stellt, der will am End' auch, daß man ihm gefällt!" Statt dessen hat des Ritters Lied „ihnen bang gemacht"; solch' überströmende Glut erscheint verführerisch und abenteuerlich; „doch für liebseligen Ehestand man and're Wort' und Weisen fand". Walther lächelt: „die kenn' ich nun auch" — er meint Herrn Beckmessers Ständchen, das „viel Lärm auf der Gasse gemacht" hat; den Takt dazu — die Prügelei — hörte er ja auch.

Jetzt aber fordert Sachs ihn geradezu auf: „laßt dem Ruh', faßt zu einem Meisterliede Mut!" Und auf die Frage, wie denn „ein Meisterlied" von einem „schönen Lied" sich unterscheide, antwortet er herrlich: im Lenz des Lebens, in der ersten jugendlichen Begeisterung singt mancher ein „schönes Lied"; wer es auch noch später, bis zur „Winterszeit" vermag, der wird mit Recht Meister genannt. „Zart und begeistert" erwidert Walther: „ich lieb' ein Weib und will es frei'n, mein dauernd Ehgemahl zu sein." Seine Neigung zu Eva ist keine flüchtige; sie ist tiefinnig empfunden und deshalb imstande, ihn zu wahrer Kunst zu begeistern.

Nun rät ihm Sachs weiter: „die Meisterregeln lernt beizeiten, daß sie getreulich euch geleiten"; denn „hochbedürft'ge Meister" haben die Regeln geschaffen, um daran „ein Angedenken der Jugendliebe" zu haben, „süß und fest",

und damit „wohl zu bewahren", was einst „Lenz und Liebe" unbewußt ins Herz gelegt haben. Herrliche Worte! Was das jugendliche Talent in freiem Drang geschaffen, das muß in Form und Norm zur Reife gebracht werden, um sich zu bewähren und unverloren zu bleiben, auch wenn der erste Blütenrausch vorüber ist. Gegenüber der Vergänglichkeit siegreich ursprünglicher Begabung sind also die Regeln sichere Anhaltspunkte zur Bewahrung echter Kunst.

Eben deshalb bedürfen sie von Zeit zu Zeit der „Auffrischung"; und wie Sachs im ersten Aufzug seinen Zunftgenossen dringend riet, einmal im Jahr die Regeln auf ihre Lebenskraft zu prüfen, so sagt er nun zu Walther: „will ich die Regeln euch lehren, sollt ihr mir sie neu erklären." Es sind ja keine unabänderlich starren Satzungen; jedes neue Talent gibt ihnen neue Bedeutung. Walther soll singen; Sachs will aufschreiben. Wagners Anschauungen über den künstlerischen Wert der Improvisation spiegeln sich in dieser Szene: eigene Kunst will eigenes Gesetz. Darum heißt es auf die Frage: „wie fang' ich nach der Regel an?" ganz einfach: „ihr stellt sie selbst und folgt ihr dann."

Nun beginnt Walther leise sein „Traumlied", ohne jedes Pathos, ruhig vor sich hin. Wir erkennen die Hauptmotive,*) welche schon im Vorspiel, dann auch in den Zwischenspielen der Kirchenszene erklungen sind. Das Lied erzählt von einem Garten, den er im Morgenlicht erschaute, darin ein Baum, der „gold'ne Frucht" ihm bot, zur Seite ein Weib „so hold und schön, gleich einer Braut".

Zwei „Stollen" und ein „Abgesang" sind hier zum „Bar" vereinigt, wie das im ersten Aufzug auseinandergesetzt ward; Sachs erklärt es unter dem Bilde eines Elternpaares (die zwei Stollen mit „gleicher Melodei") und des Kindes (der Abgesang, beiden „ähnlich, doch nicht

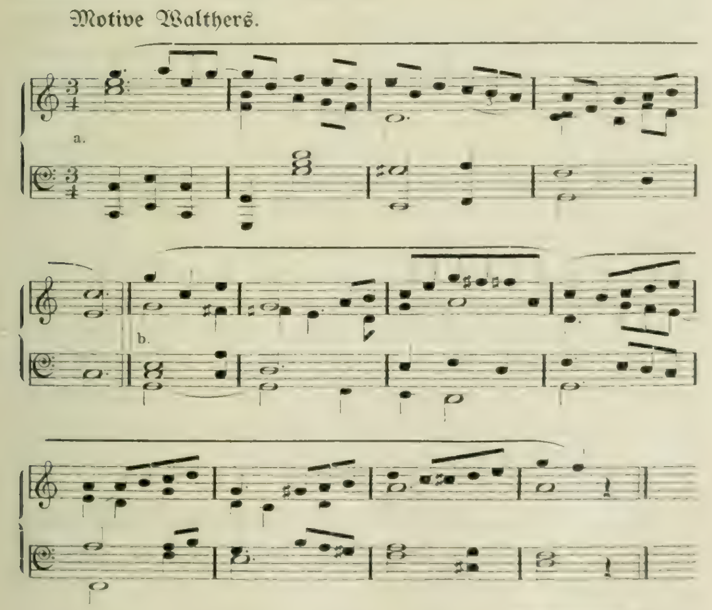
---

*) Notenbeispiel Nr. 51 Seite 157.

gleich"); freilich hat er auch verschiedene Bedenken. Wie Walther den zweiten „Stollen" nach der Dominante moduliert (C-dur nach G-dur), sagt Sachs: „ihr schlosset nicht im gleichen Ton (wir würden Tonart sagen); das macht den Meistern Pein"; doch nimmt er sich die Lehre davon, „im Lenz müss' es so sein": die Jugend soll das Recht der Neuerung haben. Dann aber meint er überhaupt: „mit der Melodei seid ihr ein wenig frei": d'rum „ist's nicht leicht zu behalten — und das ärgert uns're Alten!" Eine humoristische Kritik in liebenswürdigster Fassung!

Es folgt der zweite „Bar"; er schildert einen „lieblichen Quell auf stiller Höhe", dabei vom Sternenheer beschienen der Lorbeerbaum. „Gerührt" wünscht Sachs, nun solle Walther noch einen dritten „Bar" dichten; „des Traumes Deutung würde der berichten". Da jener ab-

Motive Walthers.



Notenbeispiel 51.

lehnt, bittet er ihn, die „Weise" wohl zu merken und das „Traumbild" festzuhalten, um „Tat und Wort am rechten Ort" bereit zu haben. Noch versteht Walther nicht, wo das hinaus soll; Sachs aber heißt ihn die festlichen Kleider anlegen, die sein „getreuer Knecht" hergebracht hat [(„ein Täubchen zeigt' ihm wohl das Nest, darin sein Junker träumt"), damit sie beide „wohl gezieret" erscheinen, „wenn's Stattliches zu wagen gilt"; und so geleitet er ihn hinaus zur Kammer.

Von sehr charakteristischem Orchesterspiel eingeführt, erscheint Beckmesser auf der Szene; er ist „reich aufgeputzt, aber in sehr leidendem Zustande"; Motive aus der „Prügelszene"*) begleiten sein langes, stummes, nur bei geschickter Darstellung verständliches Spiel. Endlich entdeckt er auf dem Werktisch das von Sachs beschriebene Papier mit Walthers Lied, das er „neugierig aufnimmt" und „mit wachsender Aufregung überfliegt". Wütend bricht er aus: „ha, jetzt wird mir alles klar!" Er denkt natürlich, Sachs beabsichtige mit diesem Lied am „Werb- und Wettgesang" sich zu beteiligen. Eilig versteckt er es in die Tasche, da Sachs eintritt und sofort nach den „neuen Schuhen" frägt.

Beckmesser hat gar keinen Sinn für Sachsens Späße, sondern überhäuft ihn mit Vorwürfen wegen der Nachtszenen des zweiten Aufzugs. Und wie derselbe ihm versichert, er sänge heute nicht „zur Wette", beruft er sich ungläubig auf das „Zeugnis", das er eben dafür entdeckt hat. Köstlich ist es, wie Sachs ihn wieder ironisiert; er bekennt, daß das Lied von seiner Hand sei: „ganz frisch noch die Schrift — und die Tinte noch naß!" und schaut Beckmesser so zweideutig an, daß dieser ihn den „ärgsten aller Spitzbuben" tituliert. Lächelnd erwidert er: „mag sein"; ein wenig Kobold ist er ja auch.

Aber nun kommt sein feinster Streich: er schenkt Beckmesser das Blatt mit dem Lied, damit derselbe nicht als

*) Notenbeispiele Nr. 47 Seite 150 und Nr. 48 Seite 151.

Dieb dastehe. „In freudigem Schreck“ springt der „Merker“ auf; gleich aber meint er mit komischer Ängstlichkeit: „doch halt, daß kein neuer Schad' mir erwachs'!“ Es könnte ja eine Falle sein: vielleicht hat es Sachs „schon recht gut memoriert“ und will es doch selber singen. Dieser aber versichert ihm, er dürfe mit dem Lied anfangen, was er wolle. Beckmesser ist sicher, damit zu gefallen; Sachs meint freilich: „das wunderte mich sehr.“ Da sagt ihm „ganz zutraulich“, in hüpfender Melodie, sein eben noch so erbitterter Gegner die schönsten Schmeicheleien: „da seid ihr nun wieder zu bescheiden; ein Lied von Sachs — (denn den hält er ja für den Verfasser) — das will was bedeuten!“ So schildert er ihm den Erfolg als unausbleiblich.

Als ihm nun gar Sachs zu vollständiger Beruhigung schwört und gelobt, nie sich zu rühmen, das Lied sei von ihm (es ist's ja auch wirklich nicht!), da jubelt Beckmesser auf; jetzt ist er geborgen. Sachsens Warnung, das Lied sei nicht leicht, schlägt er in den Wind; gerade im Vortrag fühlt er sich ja Meister, einen noch nie dagewesenen Triumph seiner Kunst glaubt er voraussehen zu dürfen. Er gerät außer sich vor Freude, umarmt Sachs, den er nur im Ärger über den „Abenteurer“ (Walther) verkannt hat, prophezeit ihm, daß er „Merker“ werden soll, verabschiedet sich mit einem trillernden „blüh' und wachs'“ und poltert dann taumelnd „wie besessen“ fort.

Lächelnd blickt Sachs ihm nach: „so ganz boshaft doch keinen ich fand“; denn „die schwache Stunde kommt für jeden“, und der Humorist nützt sie aus. Welcher Plan es ist, der durch Beckmessers unerwartetes Auftreten gefördert erscheint, das werden wir bald erfahren. Jetzt aber folgt eine unvergleichlich poetische Szene.

„In glänzender, weißer Kleidung“ tritt Evchen herein, strahlend in jugendlicher Anmut, aber gedrückt und verlegen in ihrer Haltung und Gebärde. Sachsens bewundernden Gruß beantwortet sie bescheiden ablehnend; in reizendem Gegensatz zum zweiten Aufzug, wo sie den Meister

trotzig verließ, kommt sie nun bittend zu ihm, daß er ihr helfe, „wo still der Schuh sie drückt“. Diese sprichwörtliche Wendung benützt Wagner zu entzückendem Doppelspiel. Sachs weiß recht gut, daß Evchen ihn wieder um ihren Walther fragen möchte; aber wieder geht er nur äußerlich darauf ein: „der böse Schuh“ sagt er lächelnd, läßt sie den Fuß auf einen Schemel strecken, kniet vor ihr nieder und untersucht nun mit vollem Ernst als „Schuster“, wo es denn fehlt. Das liebliche Mädchen sagt in seiner Herzensangst bald „zu weit“, bald „zu knapp“, erst „rechts“, dann „am Hacken“; „kommt der auch dran?“ fragt der Meister, und hilflos erwidert sie, er müsse es doch selber besser wissen.

Da geht die Kammertüre auf; Walther „in glänzender Rittertracht“ tritt herein und bleibt „wie festgebannt“ beim Anblick Evchens, die einen Schrei der freudigen Überraschung ausstößt. Unbeschreiblich wirkt dieser Moment. Sachs aber ruft, ohne sich umzuwenden: „aha, hier sitzt's! nun begreif' ich den Fall!“ Er zieht ihr den Schuh vom Fuß, so daß auch sie in ihrer Stellung verbleibt, und beginnt, ohne Walter zu beachten, sein Lamento, wie schlecht es doch der Schuster hat. Er ist es müde, sagt er; er will ein Ende machen und um Evchen werben: sie hat's ihm ja selbst „in den Kopf gesetzt“. Wenn ihm nur einer sänge zu seiner Arbeit — etwa den dritten Vers zu einem „schönen Lied“, das er heute gehört hat!

Da beginnt Walther, in Evas Anblick verloren, zu singen; er preist das „huldreichste Bild“, das „zwiefachen Tag“ in den „zwei Sonnen“, in „der hehrsten Augen Paar“ vereinigt; den „Kranz“ des Ruhmes flicht sie dem „Gemahl“ ums Haupt — aus dem „Morgentraum“ ist ein „Liebestraum“ geworden.

Leise sagt Sachs zu Eva: „lausch', Kind, das ist ein Meisterlied!“ und zieht ihr den Schuh, der nun nicht mehr drückt, wieder an den Fuß. Da ist der Bann gebrochen; weinend wirft Evchen sich ihm an die Brust; jetzt versteht sie alles. Walther „drückt ihm begeistert die Hand“; und er, der treue Mann, der das herrliche Kind

nun geborgen weiß, „tut sich Gewalt an“, reißt sich los und läßt dadurch Eva wie unwillkürlich sich an Walther lehnen.

Der Eindruck dieser Szene ist mit Worten nicht zu schildern. Sachs muß, seine Rührung zu verbergen, wieder vom „Schustern“ anfangen; er klagt, was alles von so einem armen „Schuster“ verlangt werde, wenn er noch obendrein „Poet“ und gar „Witwer“ sei — zum Narren werde er gehalten; schließlich verliere auch noch der Lehrbub allen Respekt! Mit dieser Wendung will er hinaus, um David zu suchen und das Paar allein zu lassen.

Aber Eva kommt ihm zuvor mit feurigem Dankeserguß, der ihr ganzes Herz erschließt. Mit innigstem Ausdruck sagt sie ihm: „ja, lieber Meister, schilt mich nur; ich war doch auf der rechten Spur.“ Ihm verdankt sie alles, was „frei und kühn“ in ihr lebt; solang sie eine Wahl hatte, hätte sie nur ihm den Preis gegeben; in hingebender Begeisterung wäre sie sein eigen geworden. Jetzt aber ist's über sie gekommen wie ein Müssen, wie ein Zwang; übermächtige Neigung ist in ihr erwacht: sie muß ihrer Liebe folgen.

Ernst und bedeutend erwidert ihr Sachs: er habe „nichts von Herrn Markes Glück“ gewollt, des „müden Königs“ in „Tristan und Isolde“, der es erfahren mußte, daß sein junges Weib ihn nicht lieben konnte; düster erklingen die Motive aus dem „traurigen Stück“.*) Aber rasch reißt

*) Motive aus „Tristan und Isolde“.



Notenbeispiel 52.

Sachs sich und uns aus dieser trüben Stimmung heraus: „'s war Zeit, daß ich den Rechten fand, wär' sonst am End' doch hineingerannt"; er ist froh, dieser Gefahr entronnen zu sein.

Erlöst von Zweifel und Druck ruft er nun David und Lene herein und stellt sie auf als „Zeugen" zur „Taufe". Verwundert hören sie, daß „ein Kind geboren" sei, dem „ein Name erkoren" werden soll nach „Meisterweis' und -art". Freundlich deutet Sachs seine geheimnisvolle Veranstaltung: „eine Meisterweise ist gelungen, von Junker Walther gedichtet und gesungen"; er selbst und die Pognerin sind zu „Gevatter" gebeten, Lene und David sollen „Zeugen zur Handlung" sein. Einen Lehrbuben kann er dazu nicht brauchen, darum macht er ihn zum Gesellen mit der üblichen kräftigen Ohrfeige. Und nun verkündet er den Namen: „die selige Morgentraumdeutweise sei sie genannt zu des Meisters Preise!" Er tritt zur Seite; „die jüngste Gevatterin spricht den Spruch;" Eva darf das Lied des Geliebten weihen.

Sie stimmt das berühmte, musikalisch reich ausgeführte Quintett an; alle Anwesenden äußern darin ihre freudigen Gedanken. Was für Sachs ein schöner „Abendtraum", da es galt, „des Herzens süß Beschwer zu bezwingen", das ward dem jungen Paar zum verheißungsvollen „Morgentraum", der ihm „den höchsten Preis" verbürgt. In ganz eigenartig poetischer Weise hat Sachs sie vereinigt und Walther durch Evchen zu neuer schöner Betätigung seiner Kunst begeistern lassen. Jetzt wird der Aufbruch angeordnet; beim Johannisfest sehen sie sich wieder.

Ein rauschendes Zwischenspiel begleitet die Verwandlung, und ein farbenprächtiges Bild ist es, das sich nun vor uns auftut. Im Hintergrunde ragen die Türme und Zinnen von Nürnberg; auf „freiem Wiesenplan" versammelt sich das Volk. Die Trompeter schmettern Festfanfaren; alles ist in freudiger Bewegung.

Mit charakteristischen Chorliedern ziehen die Zünfte auf; besonders die Schneider wirken komisch. Es ent-

wickelt sich immer regeres Leben; bald wird auch getanzt; David beteiligt sich daran mit soviel Feuer, daß man ihm neckend zuruft: „die Lene sieht zu!“ Endlich erscheinen die Meistersinger, voraus Kothner mit der Fahne, dann Pogner und Evchen; sie besteigen unter jubelndem Zuruf die Sängerbühne.

Wir erleben ein ergreifendes Schauspiel. Nachdem die Lehrbuben „silentium“ geboten, erhebt sich Hans Sachs, um als „Spruchsprecher“ das Fest zu eröffnen. Kaum erblickt ihn das Volk, so begrüßt es seinen Lieblingsmeister mit brausendem Jubel; unter Hut- und Tücherschwenken klingt der Ruf durch: „stimmt an!“ und „in feierlicher Haltung“ singen alle den herrlichen Chor „Wach' auf“. Es ist der Anfang von Sachsens schönstem Liede „von der Wittenberger Nachtigall“, womit er Luther und die Reformation begrüßte; nach Wagners poetischer Idee huldigt das ganze Volk dem Meister mit dessen eigenem Liede in wundervoller Melodie. Der Eindruck ist ein ganz überwältigender; nach Wagners ausdrücklicher Anordnung soll denn auch Beckmesser, der in komischem Eifer das Lied auf dem Blatt studiert, hinter den Meistern versteckt und „der Beachtung des Publikums (auf und vor der Bühne!) entzogen bleiben“.

Zum Schluß wiederholt sich die Ovation, noch lauter und stürmischer; und Sachs, der „wie geistesabwesend über die Volksmenge hinweggeblickt“ hatte, beginnt tiefergriffen seine Rede. Von der ihm widerfahrenen Ehre lenkt er über auf die noch viel höhere, die heute der Kunst gezollt werden soll, da „ein Meister, reich und hochgemut, sein Töchterlein, sein höchstes Gut“ zum Preise bietet. Wer darum werben will, sei „rein und edel“, damit die holde Jungfrau es nie „beweinen“ müsse, als lebendiger Beweis dafür erschienen zu sein, „wie Nürnberg die Kunst und ihre Meister ehrt“.

Gerührt drückt Pogner ihm die Hand; Beckmesser aber beklagt sich bitter über das Lied, aus dem er nicht klug

werden kann. Doch will er den Versuch wagen, von dem Sachs ihm wohlmeinend abrät; „ich bau' auf eure Popularität," sagt er jetzt, nachdem er sie gestern so bitterbös angefeindet hat. Das ist die reine „Ironie des Schicksals" — oder „poetische Gerechtigkeit"!

Kothner ruft ihn noch dazu als ältesten „ledigen Meister" zuerst auf; die Lehrbuben führen ihn zum Rasenhügel, den sie erst feststampfen müssen; das Volk gibt mit dem köstlichen kleinen Chorsatz „scheint mir nicht der Rechte" seine Mißstimmung zu erkennen. Noch einmal wird „silentium" geboten; und nun singt er eine Verballhornung von Walthers Lied, deren Melodie noch steifer und fader ist als die seines Ständchens, deren blödsinniger Text aber kaum mehr komisch, sondern geradezu ungenießbar erscheint. Die Verwunderung über sein krampfhaft ängstliches Gebaren geht bald in allgemeines schallendes Gelächter über; und wütend stürzt er ab, indem er das Blatt von sich wirft und den „so hochverehrten Hans Sachs" als Verfasser des Liedes brandmarkt.

Dieser aber hebt es auf und versichert zum größten Erstaunen aller Zuhörer, Beckmesser habe sich gründlich geirrt: nie werde er, Sachs, sich zu rühmen wagen, ein so schönes Lied sei von ihm. Er schwört sogar, es werde gefallen, sobald einer Wort und Weise richtig sänge und sich damit zugleich als der Dichter und Meister erweise.

Jetzt ruft er Walther von Stolzing als „Zeugen" für sich auf. Die Meister durchschauen nun seinen „feinen" Plan; er aber sagt in seiner unwiderstehlich gewinnenden Weise: „der Regel Güte daraus man erwägt, daß sie auch 'mal 'ne Ausnahm' verträgt" — wieder eine sympathische Äußerung seiner freien, echt künstlerischen Auffassung.

Er gibt den Meistern das Blatt zum Nachlesen; Walther beginnt sein „Preislied" und enthüllt darin die Deutung seines Traumgesichts. Unter dem „Lebens-

baum" hatte er „Eva im Paradies", unter dem „Lorbeerbaum" aber „die Muse des Parnaß" erschaut. Sind schon diese ersten Strophen eine freie Ausführung seines „Traumliedes", so feiert er nun, begeistert der Eingebung des Augenblicks folgend, die Vereinigung von Parnaß und Paradies, den Triumph der zur reinsten Menschlichkeit verklärten klassischen Kunst.

Ergriffen haben die Meister das Blatt fallen lassen; ungehemmt strömt der hinreißende Gesang, und einstimmig wird Walther der Preis zuerkannt. Er kniet vor Eva, und mit seinem eigenen Leitmotive*) bekränzt sie ihn mit Lorbeer und Myrten.

Wie aber Sachs fragt, ob man ihm „übeln Mut trage", daß er diesen Zeugen gewählt, da erteilt das ganze Volk jubelnde Zustimmung. Unter den Klängen der Meistersinger-Fanfare**) will Pogner den jungen Ritter durch Verleihung der „gold'nen Kette" in die „Gilde" aufnehmen; Walther aber wehrt ab „mit schmerzlicher Heftigkeit": „nein, will ohne Meister selig sein!"

Alles blickt „mit großer Betroffenheit" auf Sachs; und dieser findet auch sogleich das rechte Wort zur Verständigung. „Bedeutungsvoll" faßt er den jungen Hitzkopf bei der Hand zu ernster Mahnung: „verachtet mir die Meister nicht!" Denn sie haben die Kunst gehegt und gepflegt und „im Drang der schlimmen Jahr'" sie „deutsch und wahr" erhalten; sie sind es also, denen Walther all' sein Glück verdankt. Darum wiederholt sich hier im Orchester die schon im Vorspiel gegebene ausdrucksvolle Kombination seines Motivs mit dem der Meistersinger.***) Sachs aber steigert seine Rede zu patriotischer Begeisterung: mit herrlichen Worten warnt er vor der Verwälschung, die er wie ein zürnender Prophet über Volk und Reich hereinbrechen sieht. Es wird so weit kommen, daß Fürst und Volk sich nicht

---

*) Notenbeispiel Nr 51 b Seite 157

**) Notenbeispiel Nr. 40 Seite 130.

***) Notenbeispiel Nr. 41 Seite 130.

mehr verstehen: „was deutsch und echt, wüßt' keiner mehr, lebt's nicht in deutscher Meister Ehr'!"

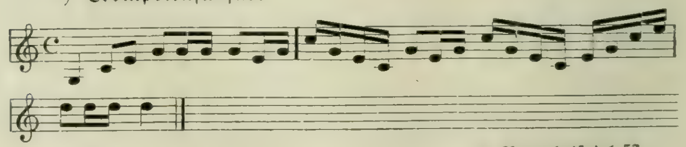
Darum „ehrt eure deutschen Meister; dann bannt ihr gute Geister"; solange sie wirken, mag das heil'ge röm'sche Reich in Dunst zergehen, es bleibt uns doch die heil'ge deutsche Kunst! Diese wundervollen Worte zünden: begeistert, hingerissen wiederholt sie die ganze Versammlung. Walther läßt sich mit der Kette schmücken; Eva, ihrer und unserer Herzensstimmung folgend, nimmt den Kranz von des Geliebten Stirn und drückt ihn Hans Sachs aufs Haupt. Alles Volk jauchzt ihm zu; und in das siegreich tönende Motiv der Meistersinger*) schmettern die Trompeten ihre Fanfaren**) zum glänzenden Schlusse.

Wir haben den ganzen, überreichen Inhalt der drei Aufzüge an uns vorüberrauschen lassen und gelangen nun dazu, uns über die gewonnenen Eindrücke Rechenschaft zu geben.

Eine frei erfundene Handlung hat sich vor unsern Augen abgespielt: ein edler junger Ritter hat ein holdes Mädchen gefreit und mit seinem Liede vor allem Volk den Preis errungen. Das ist keine alltägliche Liebesgeschichte; echteste Poesie verklärt sie, Hemmnisse aller Art werden auf mannigfache, immer fesselnde Weise überwunden. Ein herrlicher, treuer Mann, ein wahrhaft gottbegnadeter Meister schützt das Paar. Die Gestalt des Hans Sachs ist vor allem rein

*) Notenbeispiel Nr. 39 Seite 130.

**) Trompetenfanfare.



Notenbeispiel 53.

menschlich aufgefaßt so sympathisch und verehrungswürdig, wie kaum eine andere auf unserer Bühne.

Sein Verhältnis zu Evchen ist mit den zartesten, duftigsten Farben gemalt; nie ist der „Johannistrieb" poetischer geschildert worden. Aus väterlicher Freundschaft zu einem in entzückender Anmut heranblühenden Mädchen ist bei ihm eine reine, innige „Spätsommerliebe" erwachsen, die sich in dem Augenblick zur Entsagung gedrängt fühlt, als „der Rechte kommt", der die liebliche Blume für sich pflücken darf.

Evchen hinwiederum, deren jungfräuliches Wesen durch die Liebe zu Walther erst mit einem Schlage zur Reife erschlossen wird, hat sich bisher mit kindlich gläubigem Vertrauen dem verehrten Meister hingegeben und sich in seinem reichen Geist und Herzen gesonnt. Überaus glücklich ist sie ferngehalten von jeglicher Koketterie, ebenso Sachs freigeblieben von aller Sentimentalität; beide sind kerngesunde, echt deutsche Naturen.

Darum sind die Szenen zwischen beiden so entzückend fein und so hochpoetisch; sie zeigen eben jene Mischung von tiefem Gemüt und heiterer Schalkhaftigkeit, die wir als deutschen Humor preisen, in reizenden Bildern. Nur leise, wie von fern, deutet hie und da ein Wort auf Sachsens tiefinniges Empfinden; und ergreifend gerade in ihrer schlichten Äußerung wirkt seine entsagende Selbstbeherrschung im dritten Aufzug.

Denn er gibt Evchen nicht etwa auf, wie ein an den Nebenbuhler verlorenes Gut, sondern er wird selbst der Schirmherr ihrer Liebe, sobald er dieselbe geprüft und als echt erkannt hat. Da führt er sie dem Geliebten zu und sorgt dafür, daß sie trotz aller Hindernisse und Irrtümer vereint werden. Rührend ist es darum auch, wie er Walther gegenüber sich als wahrer Freund bewährt. Er weiß die Jugend zu behandeln: energisch hindert er jede Übereilung; aber mit wohlwollendem Verständnis entschuldigt er dann den Brauskopf und weiß vortrefflich auszugleichen, was in der Hitze gefehlt worden ist

Wenn nun solch' ein Mann zugleich ein Künstler ist, welch' eine wunderbare eigenartige Erscheinung! Hans Sachs und die Kunst — das ist die Krone der Wagnerischen Dichtung. Wir sehen ihn mitten in ein buntes, nicht immer klar durchsichtiges Treiben gestellt; wie er aber in demselben sich bewegt, das sichert ihm unsere volle Bewunderung.

Er gehört der „Gilde" der Meistersinger an; mit ehrsamen Zunftgenossen pflegt er redlich der Kunst. Wir haben gesehen, wie bieder und treuherzig diese Nürnberger Bürger auftreten; und Sachs ist weit entfernt, sich über sie in Hochmut zu erheben. Aber er erlebt ein außerordentliches Ereignis, das geeignet ist, alle Licht- und Schatten-Seiten des Meistersingertums aufzudecken; und dabei zeigt er sich den andern allen weit überlegen, ja er ist offenbar die einzige wirkliche Künstlernatur unter ihnen.

Vor dem „Sing-Gericht" der Meister erscheint ein unbekannter junger Ritter. Keine regelrechte Schulung, keinerlei Kenntnis der geforderten Formen und Normen berechtigt ihn, als ihresgleichen gelten zu wollen. Ganz auf sich selbst gestellt, nur seinem Talent und seiner Begeisterung vertrauend, wagt er, die Probe vor der Zunft zu bestehen. Ist es so sehr zu verwundern, daß sie ihm mißlingt? Was er singt, ist neu und originell; woher sollen die Meister den Maßstab zu seiner Beurteilung nehmen, da er so ganz aus „der Gewohnheit Gleise" heraustritt? Sie müssen ihn und sein Lied ablehnen.

Freilich könnte das in ruhigerer und würdigerer Weise geschehen; er brauchte nicht mit Lärmen und Schreien übertäubt zu werden. Aber es sind eben Menschen; und noch dazu sind sie von einem Fanatiker aufgehetzt. Beckmesser ist Walthers eigentlicher, gefährlicher Feind. Er bringt einen bissigen, gehässigen Ton in die Versammlung; er wird nicht müde, giftige, hämische Bemerkungen zu machen; und es gelingt ihm, auch die Übrigen derartig aufzureizen, daß sie seinem Verdammungsurteil beistimmen.

Wie ganz anders handelt Sachs! Von Anfang an be-

steht er gewissenhaft auf Wahrung aller Satzungen: er verlangt strengste Unparteilichkeit. Alles persönliche Moment will er unterdrückt haben. Gegen die andern Meister ist er ruhig und liebenswürdig; nur gegen Beckmesser, den geifernden Widersacher, läßt er die Pfeile seiner köstlichen Ironie schwirren. Ihm ist's eben um die Sache zu tun; ihm ist nichts heiliger als die Kunst. Darum ist er auch allein befähigt, das strahlende Talent zu würdigen, das alle anderen blind verkennen. Und freudig, neidlos, voll Liebe und Treue hilft er ihm siegen, bis alle Welt von seinem Werte überzeugt ist.

So steht Hans Sachs als Mensch und Künstler wahrhaft groß und einzig da. Jedes Wort, das er spricht, ist Goldes wert. Nicht in hochtönenden, philosophischen Phrasen, sondern in schlichten Sprüchen offenbart er seine durch reiche Lebenserfahrung gewonnene Weisheit. Seine Anschauungen sind die eines echten, rechten deutschen Mannes; seine Äußerungen zeigen ihn ebenso reich im Herzen als reif im Geiste. Über die wichtigsten Fragen der Kunst gibt er uns beherzigenswerten Aufschluß, und auch von Welt und Menschen weiß er uns viel Treffendes zu sagen. Sein herrliches, warm empfindendes Gemüt befähigt ihn in hervorragendem Maße dazu, seine Nebenmenschen günstig zu beeinflussen. Trotz ihrer Schwächen und Fehler, die er klar zu durchschauen vermag, hat er sie doch lieb genug, um sich mit ihnen zu beschäftigen und sie, wo er nur kann, zum Guten zu führen. Versöhnen und vermitteln, ausgleichen und wieder gut machen ist sein Amt; darum wird sein Witz nie verletzend; nicht der Menschenverächter, sondern der wahre Menschenkenner spricht aus ihm.

So ist er denn berufen zu prophetischer Sendung: er verkündigt den Meistern und dem Volk die Bedeutung des Genies, das die Kunst in neue Bahnen lenken wird. Seine freie Kunstanschauung läßt ihn bei aller Verehrung für die altbewährte Regel doch auch den Fortschritt zu weiterer Entwicklung froh begrüßen; er sieht

das Heil nicht in starrer Einseitigkeit, sondern in frisch begeistertem Schaffen, und warnt nur vor einem verderblichen Irrtum: vor der „Verwälschung“, vor dem Verleugnen des eigenen Wesens, der Lüge und Äußerlichkeit. So ist er zugleich der beste Patriot; mit seinem ganzen warmen Herzen hängt er an „deutschem Volk und Reich“. Darum feiert ihn aber auch das Volk als seinen liebsten Meister und jauchzt ihm zu mit einmütigem Jubel.

Alles das haben wir mit echt dramatischer Lebendigkeit in den „Meistersingern“ geschaut; werden wir nun zu der engherzigen Auffassung hin neigen, dieselben seien eigentlich ein „Tendenzwerk“, und Wagner habe darin nur eine große Satire auf moderne Zustände schreiben wollen? Man kann ja allen Ernstes behaupten hören, in der Gestalt des Walther von Stolzing habe er sich selbst glorifiziert, und in den Meistern, besonders Beckmesser, seine Gegner, die „zopfigen“ Musiker, lächerlich gemacht. Nichts aber wäre verkehrter, als von solchen Motiven auszugehen und wohl gar eine polemische Erklärungsweise bis ins einzelne zu versuchen.

Allerdings sagt Wagner selbst in seinen „gesammelten Schriften und Dichtungen“, dritte Auflage, Band IV Seite 287, daß er in ironischer Stimmung die „Meistersinger“ entworfen habe; und in der Tat läßt sich gar vieles direkt auf ihn und die Anfeindungen beziehen, die er von allen Seiten zu erfahren hatte. Beckmessers Kritik und auch Sachsens Urteil über Walther spiegeln fast wörtlich das wieder, was Wagners Gegner an ihm zu tadeln fanden: Formlosigkeit, Schwulst, ermüdende Längen, Mangel an Melodie usw. warf man ihm ja immer wieder vor. Der Situation Walthers den Meistersingern gegenüber ist überhaupt Wagners Lage und Auftreten sehr ähnlich gewesen. Auch er wagte, keck und hitzig, mit ungebrochenem Selbstvertrauen, mit unwiderstehlicher Begeisterung und rücksichtsloser Energie seine Neuerungen der ganzen üblichen Kunstgepflogenheit entgegenzuwerfen und unbeirrt durchzuführen.

Aber es wäre doch grundfalsch, wenn man den „Meistersingern“ keine allgemeinere Bedeutung zugestehen wollte, als diesen nur im großen und ganzen zutreffenden Vergleich. Nicht nur auf Wagners Persönlichkeit haben sie Bezug; sie enthalten symbolisch ein Stück Kunst- und Künstler-Geschichte überhaupt.

Walthers Schicksal hat nicht nur Wagner geteilt, sondern jedes junge, aufstrebende, epochemachende Genie hat es zu erleiden, wenn es vor engherzige Zunft, die in fertig abgeschlossenen Kunstzuständen das Monopol zu besitzen glaubt, hintritt mit dem Anspruch auf Anerkennung dessen, was es Neues bringt. Das ist dann der kritische Augenblick, in welchem alle der wahren Kunst hinderlichen Schwächen zutage treten. Neid und Bosheit, vor allem aber Pedanterie und Kleinlichkeit wehren sich heftig dagegen; weil ein ernsthafter Kampf auf Tod und Leben gehen müßte, wird er von der Prinzipienfrage auf das Persönliche hinübergespielt und damit jedes verständige Urteil vereitelt. Es hat zu allen Zeiten Beckmessers gegeben; richtig gefaßt ist gerade diese Figur sehr typisch.

Aber einen Hans Sachs findet nicht jeder Walther von Stolzing. Das ist der wahrhaft künstlerisch empfindende Geist, dem allein es gelingt, die scheinbar unversöhnlichsten Gegensätze zu vermitteln. Er unterscheidet vor allem Irrtum und Mißverständnis von Haß und Lüge. Er weiß, daß das Neue in Kunst und Leben genau immer dann eintritt, wenn das Alte sich überlebt hat: aus einer Periode der Stagnation aufzurütteln ist solch' überraschende Erscheinung bestimmt. Aber solche Übergänge sind nicht leicht zu verwinden: sie vollziehen sich nicht ohne Reibungen und Gefahren. Das Neue tritt selbstbewußt, dreist und siegesgewiß auf: es gilt, ihm seine Schärfe zu nehmen, ohne den Zauber der frischesten Jugendlichkeit zu zerstören. Das Alte stemmt sich dagegen in zähem Festhalten an liebgewordener Gewohnheit: es gilt, ihm zu beweisen, daß keine Regel ewig gültig bleibt, daß sie auch

Ausnahmen vertragen muß. Herrlich versteht nun Sachs das alles zu vereinigen; das ungestüme Feuer wird von ihm gezügelt, die Schwäche liebenswürdig entschuldigt, ja die Torheit benützt, um das Beste daraus zu erschließen.

Nur in zweierlei Richtung tritt auch der milde, freundliche Sachs mit kräftigem Ernste auf. Die hoffnungslose Borniertheit, die absolut unkünstlerische Natur, wie Beckmesser sie zur Schau trägt, wird schonungslos gegeißelt und vom Schauplatz verdrängt, wo sie sich in eitler Selbstüberhebung breit gemacht hat. Und anderseits der hohe Wert der Schule, der reinen, unverfälschten Tradition für alle künstlerische Entwicklung wird in einer Weise betont, daß von einer frivolen Mißachtung klassischer Muster keine Rede sein kann. Jede ehrliche Kunstrichtung hat ihre Berechtigung und bleibt auch dann noch dankenswert, wenn sie längst überholt ist. Es gilt nur immer und immer wieder, Kunstwerke auch wirklich künstlerisch aufzunehmen.

Und hierfür appelliert Sachs getrost an das Volk. Wer mit Wagners Schriften vertraut ist, kennt seine Anschauungen über das Publikum. Soviel ist sicher: die Kunst muß vom Interesse der Nation getragen sein; vorurteilsfreie und empfängliche Zuhörer verlangt vor allem das Drama. Nie wird sich die Kunst ungestraft vom Volk, von der lebendigen Berührung mit der Natur fernhalten. Dem einseitig-theoretischen Schulbetrieb droht der Fluch der Versandung, zuletzt wohl gar der Lächerlichkeit. Ununterbrochene Wechselwirkung zwischen Künstler und Publikum erhält beide gesund und fördert sie in gegenseitiger Anregung. So ist es gemeint, wenn Sachs warm und mutig dafür eintritt, die Kunst aus der Schule vor das Volk zu tragen. Ja, wenn jeder Deutsche seine Kunst so heilig hielte, wie Hans Sachs, dann wäre unser Volk beneidenswert und glücklich. Wer sich dazu neue Kraft und Begeisterung an echter Quelle holen will, der höre die „Meistersinger"; er wird reich erquickt davon wiederkehren.

Der Ring des Nibelungen.

Richard Wagners umfangreichstes Bühnenwerk ist sein „Ring des Nibelungen", ein „Bühnenfestspiel", wie er es selbst bezeichnet, für drei Tage („die Walküre", „Siegfried", „Götterdämmerung") und einen Vorabend („das Rheingold"). Man pflegt es deshalb auch die „Nibelungen-Trilogie oder -Tetralogie" zu nennen.

Der Stoff, den er in einer solchen bisher noch nie versuchten Weise behandelt hat, ist ein hochbedeutender: er berührt sich mit dem innersten Wesen des deutschen Volkes und darf als ein nationaler in hervorragendem Sinn bezeichnet werden. Keines der Wagnerschen Werke hat denn auch schon vor seinem Erscheinen solches Aufsehen erregt, keines ist unter so außerordentlichen Umständen zur erstmaligen Aufführung gelangt, wie dieses. Freund und Feind haben es wiederholt lebhaft besprochen; der lauteste Enthusiasmus und die schärfste Kritik sind ihm zuteil geworden. Dem großen Publikum, das den „Rienzi", den „Holländer", den „Tannhäuser" und den „Lohengrin" schon als Repertoirestücke zu sehen gewöhnt ist, erscheint der „Ring des Nibelungen" noch vielfach seltsam und fremdartig. Und doch ist hier ein Mythus behandelt, der alles Anrecht darauf hätte, ebenso populär zu sein, als er national ist.

Es hat freilich lange gedauert, bis unter uns Deutschen der Sinn für unsere eigene Vergangenheit in Sage und

Geschichte wieder lebendig geworden ist. Hellas und Rom hielten uns im Bann; Zeus und sein Olymp war Herrscher; Homer hieß die Blüte aller Volkspoesie. Erst seit den Tagen der Gebrüder Grimm hat sich eine neue Welt vor unsern Augen aufgetan; wir sind inne geworden, daß auch unser Volk einen Nationalschatz besitzt in den Liedern und Mären aus alter Zeit, der nur gehoben zu werden braucht, um sich in seiner ganzen Herrlichkeit zu zeigen. Nun wissen wir wieder von Wotan und Walhall, von Walküren und Nornen, von Zwergen und Riesen, wie sie in der Phantasie unserer Ahnen gelebt haben; und mit vollem Stolz dürfen wir unsere Götter- und Helden-Gestalten neben jenen des klassischen Altertums zeigen: sie wetteifern mit ihnen an poetischem Gehalt und künstlerischem Wert und sprechen uns wärmer zu Herzen, wenn wir nur erst wieder gelernt haben, sie als unser eigen zu betrachten. Allerdings sind wir noch weit davon entfernt, daß der heimische Mythen- und Sagenschatz Gemeingut des deutschen Volkes wäre. Denn dieses war zu lange gleichgültig gegen sich selbst; und wenn auch nicht mehr mit Geringschätzung, so doch vielfach noch mit Befremden blickt es auf den wiedergewonnenen Reichtum, der ihm nicht mehr vertraut ist.

Aber eine Gestalt ist es doch immer geblieben, einer ist unser aller Lieblingsheld, weil er das verklärte Abbild unseres Volkes darstellt: das ist Siegfried, der jugendliche, leuchtende Recke, der den Drachen erlegt und zahllose kühne Taten vollbracht hat und mit Recht unser Achilles heißen darf. Durch alle Ungunst der Zeiten hindurch rettete sich das Lied und Volksbuch vom „gehörnten Siegfried", und wir alle haben in der Schule Uhlands „jung Siegfried" auswendig gelernt. Dieser ist es denn auch, der Richard Wagner zu seinem großen Werke begeistert hat. Denn ihn entzückte, wie er in seinen „gesammelten Schriften und Dichtungen", dritte Auflage, Band IV Seite 311, selbst erzählt, die herrliche Gestalt, seit er sich nach seiner Rück-

kehr aus Paris 1842 mit Vorliebe dem Studium des deutschen Altertums zugewendet hatte, und er beschloß, Siegfried zum Helden eines Dramas zu machen. Er erkannte in ihm den Mittelpunkt des ganzen Nibelungenmythus; und als echter Dichter schöpfte er an der rechten Quelle.

Nicht das gewaltige Nibelungenlied allein darf als solche gelten. So großartig dasselbe auch erscheint, so stolz wir es unser eigentliches Nationalepos nennen dürfen, so ungeeignet erweist es sich doch gerade zur Dramatisierung, deren Unmöglichkeit alle noch so geistvollen Versuche erwiesen haben. Nichts wäre daher falscher, als das Nibelungenlied allein zur Grundlage einer Erklärung von Wagners Dichtung nehmen zu wollen; beide haben zunächst nur wenig Berührungspunkte. Wagner sagt uns selbst, so lange er Siegfried nur aus dem mittelalterlichen Epos kannte, sei es ihm nie eingefallen, dessen Gestalt dramatisch zu verwerten; erst als er sie „frei von aller späteren Umkleidung in ihrer reinsten menschlichen Erscheinung" vor sich zu sehen glaubte, entwarf er seinen kühnen Plan.

Er verfolgte für seinen Zweck die Sage, deren spezifisch mittelalterliche Ausgestaltung das Nibelungenlied bietet, zurück auf ihre ältere Grundlage, besonders auf ihre ganz eigenartige Fassung im Altnordischen, in der Edda. Mit diesem Namen bezeichnen wir zwei Sammlungen von Götter- und Heldensagen, welche zu den wichtigsten Zeugnissen für unsere deutsche Mythologie gehören. Bekenner des altgermanischen Volksglaubens waren im 9. Jahrhundert aus Skandinavien nach der einsamen Insel Island geflüchtet. Hier bewahrten sie noch lange ihre Eigenart, welche auch später unter der Herrschaft des Kreuzes nicht ganz gebrochen wurde. Es entwickelte sich auf Island eine hochbedeutende Literatur, deren erneutes Studium eine Fülle des kostbarsten Materials zutage gefördert hat. Dazu gehört vor allem die ältere und jüngere Edda, welche vermutlich im 11. und 12. Jahrhundert entstanden sind und uralte Lieder sowie ergänzende

Prosa-Erzählungen enthalten. Unsicher sind die Personen der Verfasser, unsicher auch viele Einzelheiten in Erklärung und Auffassung. In jüngster Zeit vollzieht sich sogar ein gewaltiger Umschwung in der Wertschätzung der Edda überhaupt. Sie galt jahrzehntelang als Hauptquelle nicht nur der altnordischen Mythologie im besonderen, sondern der altgermanischen im allgemeinen; die dürftigen Reste der spezifisch deutschen Mythologie wurden von dem Glanz der Edda in ihrer Echtheit und hohen Altertümlichkeit überstrahlt. Jetzt sieht man auf Grund neuerer Forschungen vieles als genial phantastische Schöpfung eines einzelnen, zum Teil nach christlichen oder auch klassischen Überlieferungen umgedichtet, und als echt heidnisch-germanisch nur das an, was in der Edda und den deutschen Quellen übereinstimmt.

Allein für unseren Zweck braucht uns das nicht zu kümmern. Wagner hat sich mit Begeisterung in die Edda vertieft; mit dem Blick des Dichters, nicht des Forschers hat er hier erschaut, was sich ihm Neues bot: den Mythus, in welchem Götter- und Heldensage sich verbinden, hat er zur Grundlage seines Dramas erkoren. So erscheint sein „Ring des Nibelungen" zunächst als eine Wiederbelebung der altnordischen Sagenwelt; weil aber diese in allen Hauptzügen eins ist mit der deutschen, so haben wir guten Grund, den ganzen Stoff einen nationalen zu nennen. Deshalb hat Wagner auch die deutschen Namensformen gesetzt, nicht die nordischen: er schreibt Wotan, nicht Odin, und Siegfried, nicht Sigurd, so daß die uns bekannteren und vertrauteren Bezeichnungen vorherrschen.

Aber auch in der Edda lag kein einheitliches Gebilde in geschlossener Form vor, das Wagner etwa nur in die des Dramas hätte umzugießen brauchen. Vielmehr beruht sein Werk auf ganz eigentümlicher Neuschöpfung, wobei er den Mythus mit dichterischer Freiheit gestaltete. Nur unter diesem Gesichtspunkt gefaßt, können wir den „Ring des Nibelungen" richtig beurteilen; die Art und Weise, wie

Wagner eine ganze Reihe einzelner Züge aus den alten Liedern miteinander verbunden, ursprünglich getrennte Motive in gegenseitige Beziehung gesetzt und dadurch einen einheitlichen Fluß in die Handlung seines Dramas gebracht hat, ist vollständig sein Eigentum. Wir werden bei Erklärung vieler Einzelheiten Wagners Geschick und ebenso seines als sicheres Gefühl für das Poetische zu bewundern finden; es zeigt sich dasselbe in der detaillierten Ausführung wie in dem Aufbau des ganzen Werkes.

Nicht sogleich von Anfang an war eine „Tetralogie" beabsichtigt. Der erste Entwurf, mitgeteilt in Wagners „gesammelten Schriften und Dichtungen", dritte Auflage, Band II Seite 167, zeigt zunächst nur das Drama „Siegfrieds Tod", ungefähr der späteren „Götterdämmerung" entsprechend. Bald aber erweiterte sich der Plan: es ergab sich die Notwendigkeit, Siegfrieds Tod in einem Drama vom jungen Siegfried zu motivieren, ferner auch die Schicksale der Eltern des Helden in einem besonderen Drama darzustellen und endlich noch in einem Vorspiel die Grundlagen zu schildern, aus welchen die Tragödie der Götter und Helden sich entwickelt. So entstand „der Nibelungenmythus als Entwurf zu einem Drama", mitgeteilt in Wagners „gesammelten Schriften und Dichtungen", dritte Auflage, Band II Seite 156; und 1863 erschien „der Ring des Nibelungen, ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend", an dessen musikalischer Ausführung Wagner noch jahrelang arbeitete, bis dann 1876 das Werk in dem hierzu neuerbauten Festspielhaus zu Bayreuth seine erste vollständige szenische Darstellung erlebte.

Schon der Titel weist auf die leitende Idee des Ganzen hin. Der verhängnisvolle Ring ist es, an dessen Besitz sich die Schicksale von Göttern, Riesen, Zwergen und Helden knüpfen. Aus dem geraubten Rheingold hat ihn Alberich, der Nibelung, sich geschmiedet; mit einem Fluch belegt er ihn, da Wotan ihm sein Kleinod entreißt. Aus den Händen des Gottes geht er in die der Riesen über; zuletzt gewinnt

ihn Siegfried, aber auch der Held vermag nichts über den Fluch. Erst Brünnhild, die den Ring von Siegfrieds Leiche nimmt, sühnt in tragischer Katastrophe alles Verschulden durch entsagende Liebe. So ist denn allerdings Siegfried nicht die Hauptperson des Dramas geblieben: vielmehr hat Wagner sein Geschick mit dem Wotans verflochten. Die großartige Idee der Götterdämmerung, der Verschuldung des Göttergeschlechtes, seines Unterganges und der Welterneuerung, ist mit zum Aufbau der Tragödie verwertet, die nun Götter und Helden umfaßt. In dieser Kombination ruht der Kernpunkt des ganzen Werkes; sie ist Wagners eigenste Neuschöpfung.

Wollen wir sie gerecht beurteilen lernen, so müssen wir uns zunächst willig und unbefangen dem Eindruck hingeben, den sie auf uns macht, mag derselbe zuerst auch geteilte Empfindungen hervorrufen. Was in dem „Ring des Nibelungen" die menschlichen Helden und ihre menschlichen Schicksale uns schildert, das ist alles so unmittelbar verständlich, so echt dramatisch in seiner Wirkung, daß es uns fesseln und ergreifen muß. Daneben will uns das Auftreten der Götter und ihrer Rivalen, der Riesen und der Nibelungen, vielleicht befremdlich, das Hereinziehen ihrer Person und ihres Schicksals in eine Tragödie unerhört erscheinen. Wir sind eher gewohnt, über solchen Stoff zu philosophieren: Mythologie zum lebensvollen Drama zu gestalten, dünkt uns beinahe ein Widerspruch. Und doch müssen wir uns gerade von diesem Vorurteil am allerbestimmtesten zu befreien trachten, damit wir neben Siegfried auch Wotan als einen tragischen Helden verstehen lernen. Diese Doppelbeziehung verleiht der Handlung des ganzen Werkes erst ihre volle Bedeutung; wir werden sie auf Schritt und Tritt verfolgen und an ihrer Durchführung erkennen, wie sehr es Wagner damit Ernst war, solch' neue Tragödie aus Sage und Mythus zu dichten. Mit Kraft und Freiheit, sicher und zielbewußt, wie ein wahrer Poet, ist er seine eigenen Wege gewandelt, und niemals

war er sich klarer als hier, etwas Außergewöhnliches zu schaffen.

Darum ist es auch kein Zufall, daß die Form, in welcher er seine Nibelungendichtung vollendet hat, eine ganz eigenartige ist, sowie sie der Stoff für sein Empfinden zu bedingen schien. Ebenso kühn in seiner Sprache wie in seiner Musik, hat er es unternommen, in Stabreimen zu dichten. Es „reimen" die Wörter mit gleichem Anlaut; diese „Alliteration" ist für Vers- und Satzbau bestimmend. Auch das ist uns wieder fremd und ungewohnt, obwohl uralt und einstens auch bei anderen Völkern als dem deutschen lebendig gewesen; von der einen Seite überschwänglich gepriesen, ist der Stabreim andererseits mit bitterstem Hohn übergossen worden. Es gilt aber hier wie immer, das Kunstwerk auch künstlerisch auf sich wirken zu lassen und danach zu urteilen. Haben wir den ersten Eindruck der Befremdung überwunden, so werden wir viele überraschend poetische Stellen finden, die ihre Wirkung gerade dem Stabreim verdanken, während andererseits die Durchführung des Prinzips auch naturgemäß manches Gezwungene, ja Unschöne mit sich gebracht hat.

So ist es mit Wagners Diktion überhaupt: er erhebt sich zu wahrhaft dichterischer Kraft und Weihe, er findet den Ausdruck für zarteste Seelenstimmung, er charakterisiert mit unübertrefflicher Kürze und Bestimmtheit; aber er verfällt auch ins Schwülstige, ja ins Abgeschmackte. Manche Wendung erscheint uns dunkel und offenbart ihren Sinn erst näherem Nachdenken; meistens aber packt uns doch schon beim Lesen der treffende Ausdruck, der beim Hören dann unbeschreibliche Wirkung übt.

Diese letztere dem vollen Genusse vorzubereiten, dazu gibt es kein besseres Mittel, als eine möglichst eingehende Beschäftigung mit der allgemein zugänglichen Dichtung und wenigstens vorläufige Kenntnisnahme der hervorragendsten musikalischen Motive. Je vertrauter wir uns mit dem ganzen Wesen des grandiosen Werkes gemacht

haben, desto ungestörter werden wir uns dem überwältigenden Eindruck der szenischen Darstellung hingeben, desto reiner wird die künstlerische Wirkung einer Aufführung desselben sein können.

Das Rheingold,

als „Vorabend" des „Bühnenfestspiels", macht uns in breiter Exposition mit den Grundlagen des ganzen Dramas bekannt. Schon die Kühnheit der Wagnerschen Idee rechtfertigt ihre gedehnte Ausführung; sie gibt uns Zeit, mit all' den neuen Gestalten, die da vor uns auftreten, vertraut zu werden, wie wir es zum vollen Verständnis der Handlung brauchen. Die Bilder, die sich unserm Auge entrollen, muten uns zuerst wohl seltsam an; aber unsere Phantasie folgt den Intentionen des Dichters rasch und gern und wird von Szene zu Szene williger und gespannter, das Folgende aufzunehmen. So darf das „Rheingold" in der Tat als würdiges Vorspiel zum „Ring des Nibelungen" gelten. Wagner hat es zwar in vier Szenen eingeteilt, will dieselben aber ohne Pause abgespielt haben, so daß hier die üblichen Aktschlüsse durch Fallen des Vorhangs unterbleiben. Dafür sind besondere szenische Anordnungen getroffen, welche zwar nicht allseitig gebilligt, auch nicht überall befolgt werden, doch aber bei einer Erklärung des Werkes Berücksichtigung erheischen.

Erste Szene.

Das Orchester beginnt mit dem tiefsten Es der Bässe im fünften Takt tritt die Quinte, das B hinzu; vom siebzehnten Takt an steigt der Es-dur-Akkord erst leise, dann immer voller und in immer wachsender Bewegung auf und wird bis zum Schluß des hundertundsechsunddreißigsten Taktes festgehalten. Eine derartige Einleitungsmusik ist etwas Unerhörtes; wir sind aus der anfänglichen Mono-

tonie in rauschendes Wogen geführt und zu der Stimmung der folgenden Szene geleitet worden.

Der Vorhang ist aufgegangen: „auf dem Grunde des Rheines, in grünlicher Dämmerung", beginnt die Handlung. „Rastlos von rechts nach links zuströmendes Gewässer" erfüllt die Szene; „schroffe Felsenriffe ragen aus der Tiefe auf"; das mittlere derselben „mit schlanker Spitze" wird in der Folge bedeutungsvoll.

Bald erscheinen nacheinander drei weibliche Gestalten „in anmutig schwimmender Bewegung": es sind die „Rheintöchter, Nixen des Rheins, die in scherzendem Spiel einander haschen. Was sie singen, das bekannte „wagalaweia", hat viel Anlaß zu Spott und Hohn gegeben, klingt aber melodisch reizvoll und wirkt nur beim Lesen befremdlich.

Unterdessen ist ein Zwerg, Alberich, aus dem finstern Reich der Nibelungen dem Abgrund entstiegen. Vergeblich versucht er, eine der ihn neckenden Rheintöchter zu fangen: er klettert ihnen nach, rutscht immer wieder aus und wird zuletzt da er sich durch die scheinbare Liebenswürdigkeit der einen Nixe, Floßhilde, hat täuschen lassen, auch von den beiden anderen, Wellgunde und Woglinde, derb verlacht. Das reizt ihn zur äußersten, vorläufig noch ohnmächtigen Wut.

Plötzlich entzündet sich an dem mittleren Riff „ein blendend hell strahlender Goldglanz", der die ganze Wassermasse zauberisch erleuchtet: es ist das Rheingold, das da erscheint, weil „die Weckerin (die Sonne) in den Grund lacht". Zum erstenmal erklingt im Orchester die Fanfare, welche das Rheingold bezeichnet.*

Jubelnd umschwimmen die Rheintöchter das Riff, auf dem das Gold ruht, und Alberich, von dem Schauspiele mächtig angezogen, fragt, was da gleiße. Da verraten sie

*) Motiv des Rheingolds.



Notenbeispiel 54

ihm in sorglosem Geplauder die wunderbar geheimnisvolle Bedeutung des Goldes, das sie hüten: „der Welt Erbe gewänne zu eigen, wer aus dem Gold schüfe den Ring, der maßlose Macht ihm verlieh'." Hier erklingt zum ersten Male das sehr verwandlungsfähige, für das ganze Drama bedeutungsvolle Ringmotiv.*) Aber an eine Bedingung ist dieser Zauber geknüpft: ihn erzielt nur, wer „der Minne Macht entsagt und der Liebe Lust verjagt".

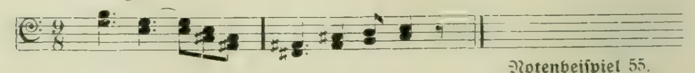
Hier haben wir den ethischen Grundgedanken der ganzen Dichtung: an dem Golde hängt die Macht, aber mit der Liebe ist sie unvereinbar. Darum glauben sich auch die Rheintöchter „sicher und sorgenfrei"; sie fürchten keinen Räuber, denn „was nur lebt, will lieben; meiden will Keiner die Minne, am wenigsten wohl der lüsterne Alp (Zwerg)", dessen Liebesgier sie verhöhnen.

Aber Alberich bereitet ihrem Übermut ein jähes Ende: der Macht ist er die Liebe zu opfern bereit; kann er doch immer auch dann noch „listig sich Lust erzwingen". Hastig klettert er an dem Riff empor, reißt mit dem Rufe „so verfluch' ich die Liebe" das Rheingold an sich und stürzt damit in die Tiefe, wo er verschwindet. Sein Hohngelächter antwortet dem gellenden Weheruf der Rheintöchter: „dichte Nacht bricht plötzlich überall herein".

In dieser ersten Szene führt uns Wagner Gestalten aus unterirdischen Reichen vor.

Die Rheintöchter sind alten (deutschen wie fremden) Vorstellungen von Nixen, Wasserweibchen und Meermädchen entlehnt, wie sie ähnlich auch im Nibelungenlied vorkommen. Neu ist die Idee, daß das Gold im Rheine ruht und durch Alberich geraubt wird, wie vor allem der an seine Ge-

*) Ringmotiv.



Notenbeispiel 55.

winnung geknüpfte mächtige Zauber mit der Bedingung, der Liebe zu entsagen.

Alberich erscheint als Repräsentant der Nibelungen. Diese sind zwergenhafte Bewohner der Tiefe. Niblheim (altnordisch Niflheim) heißt ihr Land. Wagner stellt sie, wie später die Riesen, als Rivalen, ja als gefährliche Feinde den Göttern gegenüber.

Den Namen Alberich entnahm er wohl dem Nibelungenlied; unter den Sagen der Edda aber bot ihm diejenige vom Zwerg Andwari stoffliche Anhaltspunkte. Auch dieser ist ein Niflung und hat sich große Schätze im Wasser gewonnen und gehütet; wir werden ihm bald wieder begegnen.

Im Nibelungenlied ist der Hort („Schatz") unterirdischen Ursprungs und wird von Siegfried den Nibelungen abgewonnen; deshalb geht dieser Name auf den jeweiligen Besitzer des Hortes über, so daß schließlich auch die Burgunden so heißen, deren tragisches Geschick als „der Nibelungen Not" besungen wird.

Zweite Szene.

Die dunkeln Wolken, welche die Bühne zum Schluß der ersten Szene erfüllten, sinken nieder; das Orchester geht aus seiner wogenden Bewegung allmählich zu feierlich prachtvollen Klängen über. In majestätischer Ruhe ertönt das später vielfach wiederkehrende Motiv, welches Walhall und seinen Beherrscher Wotan kennzeichnet.*)

*) Motiv des Wotan.

Notenbeispiel 56.

Ein wundervolles Bild tut sich vor uns auf: „eine freie Gegend auf Bergeshöh'n" wird sichtbar; im Hintergrund, „auf einem Felsgipfel", steht „eine Burg mit blinkenden Zinnen"; zur Seite, „auf blumigem Grunde schlafend", liegt Wotan, der Göttervater, und Fricka, seine Gemahlin.

Sie erwacht zuerst, erblickt die Burg, und weckt nun auch Wotan. Dieser erhebt sich, erschaut gleichfalls die Burg und grüßt „das vollendete ewige Werk", die Verwirklichung seiner Wünsche und Träume, mit stolzem, erhabenem Gesang, der in Wort und Ton gleich großartig und rasch berühmt geworden ist.

In dem folgenden Zwiegespräch des Götterpaares gibt Fricka ihrer Sorge um ihre Schwester Freia Ausdruck und mahnt Wotan, auf Hilfe für diese zu sinnen. Denn die liebliche Göttin, deren „goldene Äpfel" den Göttern ewige Jugend verleihen, ist den Riesen, welche die Burg bauten, vertragsmäßig zum Lohn versprochen worden.

Wotan aber verläßt sich auf den listigen Feuergott Loge, der sein Ratgeber war und nun sicher auch Mittel und Wege finden wird, den Riesen Ersatz für Freia zu bieten. Diese zu opfern ist nimmermehr Wotans Wille. Wohl aber hat er sich die Burg bauen lassen, um seine Macht und seinen Ruhm zu mehren, während Fricka ihn an „herrliche Wohnung und wonnigen Hausrat" zu fesseln gedachte, da sie um des Gatten Treue stets besorgt sein muß.

Da erscheint hilfeflehend Freia selbst, verfolgt von Fasolt und Fafner, welche „in riesiger Gestalt, mit starken Pfählen bewaffnet", auftreten. Ihr ungeschlachtes Wesen ist ebenso charakteristisch im Orchester gekennzeichnet wie in ihrer barschen, abgerissenen Redeweise.

Wotan wendet den „Tölpeln" gegenüber eine nicht sehr majestätische Ironie an: „nennt, Leute, den Lohn", sagt er, als ob dieser nicht schon längst fest bedungen wäre. Dann erklärt er ihnen geradezu: „Freia ist mir nicht feil." Da

Fasolt aufbrausen will, höhnt ihn Fasner: „getreuester Bruder, merkst du Tropf nun Betrug?" Fasolt aber hält Wotan vor: „was du bist, das bist du nur durch Verträge"; der „dumme Riese" rät „dem Weisen" mit vollem Recht, „Verträgen zu wahren die Treu".

Noch versucht Wotan eine Ausflucht: es sei nur Scherz gewesen, meint er, was sie nun „schlau für Ernst achten" wollen. Gerade durch diese Doppelzüngigkeit aber reizt er die Riesen erst recht. Fasner erklärt dem Genossen, warum sie unbedingt darauf bestehen müssen, Freia aus der Mitte der Götter zu entführen: denn „goldene Äpfel wachsen in ihrem Garten", deren Genuß „zu ewiger Jugend frommt": darum gilt's, sie zu rauben. Beide Riesen wollen Freia ergreifen; da kommen dieser die Götter Donner und Froh zu Hilfe; aber Wotan streckt gebietend seinen Speer aus und verhütet den Zusammenstoß.

Endlich erscheint der langerwarte Loge. Mit prickelnden, chromatischen Figuren schildert das Orchester sein Wesen: als Gott des Feuers tritt er in mephistophelischer Maske und Haltung auf und offenbart sogleich seine Verschlagenheit und Tücke. Wotan erwartet von ihm Erfüllung seiner Zusage, Ersatz für Freia zu schaffen; Loge aber meint listig: „mit höchster Sorge darauf zu sinnen, hab' ich gelobt;" aber gefunden hat er nichts: denn „nichts ist so reich, als Ersatz zu muten dem Mann für Weibes Wonne und Wert!"

Und nun folgt die berühmte, melodisch reich behandelte Gesangstelle, deren Vortrag durch Heinrich Vogl bei der ersten Aufführung in Bayreuth 1876 den einzigen und zwar stürmischen Applaus bei offener Szene hervorrief. Loge preist als unschätzbar und unersetzlich „Liebe und Weib", von denen niemand lassen will. Es ist dies einer der für Wagners dichterische Auffassung allerwichtigsten Momente, worin sich sein Lieblingsgedanke mit unleugbarer Kraft und hinreißender Wirkung ausspricht.

Nur einen hat Loge gesehen, „der sagte der Liebe ab": die Rheintöchter haben ihm ihr Leid geklagt, das Alberich

ihnen angetan, und lassen nun durch ihn Wotan bitten, ihnen ihr Gold wieder zu verschaffen.

Mit großer Kunst ist hier auf die erste Szene zurückgegriffen; zum erstenmal kreuzt sich das Interesse der Götter wie der Riesen mit dem des Nibelungen. Zugleich spinnt sich der Faden der Handlung an demselben Gegenstande fort; denn Loge erzählt in feinster Berechnung, die ihn denn auch nicht täuscht. Alle der Reihe nach lüstet es nach dem Schatz, den er ihnen von fern gezeigt, nach dem Golde. Fasolt will es dem Nibelung nicht gönnen; Loge aber erklärt dem Fasner die volle Bedeutung des Goldes: „zum runden Reif geschmiedet, gewinnt es dem Manne die Welt." Nun erwacht auch Wotans Begierde; und als nun Loge der Fricka zuraunt: „des Gatten Treu ertrotzte die Frau, trüge sie hold den hellen Schmuck", da schmeichelt die Betörte: „gewänne mein Gatte wohl sich das Gold?" Wotan aber meint, freilich in ganz anderer Absicht: „des Reifes zu walten, rätlich will es mich dünken."

Nachdem Loge so bei jedem einzelnen die Gier nach dem Golde entfacht hat, schürt er sie zur Flamme, indem er mit der ganzen Wahrheit herausrückt: „Alberich gewann des Zaubers Macht; geraten ist ihm der Ring!" Diese Mitteilung entscheidet: „den Ring muß ich haben", fährt Wotan auf; und als echter Sophist sagt Loge lachenden Mundes: „spottleicht" erringt er sich jetzt; man braucht ja dem Räuber Alberich seinen Raub nur wieder abzujagen! Das Gold den Rheintöchtern wiederzugeben, verspürt Wotan wenig Lust. Aber auch die Riesen beraten untereinander und erklären sich bereit, für des Nibelungen Gold auf Freia zu verzichten. Da aber Wotan sie heftig abweist, packen sie die Göttin; und ehe die überraschten Götter es hindern können, ist sie in der Riesen Gewalt. Bis zum Abend, so verkündet Fasner, soll sie „als Pfand gehegt" werden; liegt dann nicht das Gold zur Lösung bereit, so bleibt Freia den Riesen verfallen. Mit ihrem Verschwinden weicht alle Lebensfrische von den Göttern; sie sehen „zunehmend bleich

und ältlich" aus, und Loge fragt heuchlerisch nach ihrem Befinden. Er weiß nur zu gut, was ihnen fehlt: „Freias Äpfel genossen sie nicht;" auf ihr Leben legten die Riesen es an!

Da „lodert Wotan mit plötzlichem Entschlusse auf": Loge soll ihn hinabführen nach Niblheim, zu Alberich, den goldnen Ring zu gewinnen; die andern sollen ihrer harren bis zum Abend. Beide steigen seitwärts hinab in eine Felskluft, „aus der sogleich ein schwefliger Dampf hervorquillt".

In vollem Gegensatz zur ersten Szene hat uns die zweite auf lichte Höhen in die Welt der Götter eingeführt und uns einen Blick in deren Wesen, Leben und Schicksal tun lassen.

Von den hier auftretenden altgermanischen Gottheiten fällt die Hauptrolle naturgemäß dem Wotan (altnordisch Odin) zu, aus welchem Wagner für sein Drama eine hochwichtige Figur geschaffen hat. Freilich hat gerade diese am meisten Anstoß hervorgerufen, denn sie bereitet uns zunächst eine unleugbare Enttäuschung. Wir wissen zwar, daß das Heidentum seine Götter niemals und nirgends als allmächtig und allwissend auffaßt, sondern sie stets dem auch über sie unerbittlich waltenden Schicksal unterwirft. Doch aber erwarten wir hier eine machtvolle, imponierende Erscheinung, den Göttervater auf dem Höhepunkt seiner die Welt lenkenden Gewalt, einen hehren, über den Parteien thronenden, jeden Streit durch sein gebietendes Wort schlichtenden Herrscher. Statt dessen tritt uns Wotan mit ganz anderen Eigenschaften entgegen, die uns an einem Gott als Schwächen erscheinen.

Dennoch wäre es ganz falsch, sein Auftreten hier und später als ein unwürdiges, seine Szenen als langweilig zu bezeichnen, wie es noch oft aus Mißverständnis geschieht. Vielmehr gilt es, sich ohne Vorurteil in den Gedanken einzuleben, daß die Gesamttragödie den Untergang der

alten Götterwelt behandelt; und schon hier bereitet sich derselbe dramatisch vor.

Wotan steht an der tragischen Wende seines Wirkens und Waltens; die Zeiten des ungetrübten göttlichen Glanzes sind vorüber. Noch hält er zwar den gebietenden Speer in der Faust; noch geberdet er sich als Herrscher. Aber finstere Mächte bedrohen den Gott: schon hat er, um seine Gewalt zu befestigen, die Burg sich erbauen lassen, deren besonderer Zweck sich später deutlicher offenbaren wird. Dafür ward er den Riesen durch Verträge verpflichtet: er ist nicht mehr frei. Von Loge verführt, hat er Freia verpfändet, und dieser unbedachte Schritt zwingt ihn, erst zu List und Trug seine Zuflucht zu nehmen, dann aber, wie wir in der dritten und vierten Szene sehen werden, sogar gewalttätig vorzugehen. Seitdem vollends der verlockende Gedanke an die Macht des Goldes in seine Seele geworfen ward, findet er keine Ruhe mehr; er nennt selbst die Jugend verloren; wir ahnen, daß er seinem Unheil entgegengeht.

Es ist klar, daß nur ein solcher Gott überhaupt in die Tragödie eingeführt werden konnte; soll er der absolut übermenschliche, ewige und allgegenwärtige bleiben, so taugt er im Drama nur zum „deus ex machina", wie ihn die klassische Tragödie und die daraus entsprungene heroische Oper (z. B. „Iphigenie") zur Lösung des Konflikts verwendet.

Wagner aber wagt es, die Götterwelt mit psychologischer Motivierung tragisch zu verwerten; und darum hat er den großartigen Gedanken der altnordischen Götterdämmerung, d. i. des Unterganges der alten Götterwelt, bedeutungsvoll aufgenommen und der Edda gegenüber dichterisch vertieft und verlebendigt. Er motiviert die „Götternot" mit der Verschuldung Wotans an Freia, den Riesen und Alberich und führt die Katastrophe auf den verhängnisvollen Ring, das Ende der Götter auf die Goldgier und alles daraus entsprungene Unrecht zu-

rück. Die Entwicklung dieser Momente, die für Wotan und die Götter entscheidend sind, führt uns das „Rheingold" vor Augen; hier hat Wagner mit Entschiedenheit und Glück die Grundlinien seiner Dichtung gezogen.

Dementsprechend sind auch die übrigen Charaktere geschildert.

Fricka (altnordisch Frigg) ist, getreu nach dem Vorbild in der Edda, Wotans eifersüchtige Hausfrau, wie die Hera der Griechen; und in der Tat gibt Wotan hier, wie dort Zeus, seiner Gemahlin triftigen Grund dazu.

Freia ist von Wagner speziell als „Liebes- und Frühlings-Göttin" aufgefaßt; deshalb nennt er sie Hulda („Frau Holle"), welcher Name urspüglich der Fricka zukommt, und überträgt auf sie zur Symbolisierung ewiger Jugend die Äpfel, welche in der Edda vielmehr von Iduna verwahrt werden. Solch vereinfachende Zusammenziehung ist künstlerisch ohne Zweifel berechtigt; denn sie allein ermöglicht es dem Dichter, aus dem Gewirr der alten Sagen einen einheitlichen dramatischen Stoff zu gewinnen.

Freias Bruder Froh (altnordisch Freyr) und Donner (altnordisch Thor, althochdeutsch Donar) erscheinen in untergeordneten Rollen, während in der Edda der starke Thor einer der gewaltigsten Götter, Freyr dagegen Sonnengott ist, und auch der deutsche Froh hohe Verehrung genoß, so daß sein Name später auf Christus übertragen wurde. (Daher Fronleichnam = Leichnam des Fro, d. i. des Herrn.)

Von hervorragender Wichtigkeit ist nun aber der Feuergott Loge (altnordisch Loki). Er ist tückisch und schlau, und zahlreiche boshafte Streiche weiß die Edda von ihm zu berichten. Wagner hat seinen Charakter ins Diabolische verschärft und läßt ihn so recht als Wotans bösen Geist auftreten. Er selbst sagt von sich: „halb so echt nur bin ich wie ihr"; aber seine Verschlagenheit sichert ihm eine überlegene Stellung, und trotz aller seiner Ränke ist er Wotan unentbehrlich.

Zu diesen göttlichen Gestalten treten nun noch zwei Repräsentanten des Riesengeschlechtes. Nach der Edda sind die Riesen älter als die Götter, bei Wagner deren Rivalen; Riesenheim wird als „Reich der Mitte", zwischen dem finstern Niblheim und dem lichten Wohnsitz der Götter gelegen, aufgefaßt.

Die beiden Brüder sind in sehr deutlich wahrnehmbarem Unterschiede charakterisiert: Fasolt, ursprünglich ein „Sturmriese", als der gröbere, plumpere, aber auch ehrlichere; Fafner (altnordisch Fafnir) als der berechnendere, gierigere, dem wir im „Siegfried" wieder begegnen.

Auch die Riesen finden in Wagners Drama eine bewußt planvolle Verwendung; sie erhalten ihre Rolle mit bestimmter Beziehung auf die Idee des Ganzen zugeteilt. Demgemäß sind die Sagen der Edda hier wieder sehr frei benützt und speziell zwei derselben dichterisch kombiniert worden.

In der jüngeren Edda verfällt Freia einem ungenannten Riesen, der den Göttern eine Burg (nicht aber „Walhall") gebaut hat; in der älteren Edda aber ist es Iduna, die bei ganz anderer Gelegenheit durch Lokis Schuld dem Riesen Thiassi zur Beute wird. In beiden Fällen muß des Feuergottes List die gefangene Göttin befreien.

Wagner aber läßt die Riesen den Göttern nicht zufällig, sondern mit der allerschlimmsten Absicht entgegentreten; wenn auch Verträge sie gegenseitig binden, haben es doch die Riesen, und besonders Fafner, darauf angelegt, die Götter zu verderben. Sie wollen Freia denselben rauben, um ihre ganze Existenz zu bedrohen; Wotan hat sie zu spät durchschaut. Dann aber siegt auch bei den Riesen die Gier nach dem Golde: sie opfern der Macht die Liebe und geben Freia für das Rheingold preis.

So sind wir mit dieser Szene mitten in eine Welt voll eigenartigen Lebens versetzt und sehen die Konflikte gesponnen, aus denen sich das Drama entwickelt.

Dritte Szene.

Aus den bei Schluß der zweiten Szene sich entwickelnden Schwefeldämpfen wird schwarzes Gewölk, dann finsteres Gestein, bis wir endlich eine unterirdische Kluft erblicken: wir sind in Niblheim; von allen Seiten her klingen die Hammerschläge der schwer arbeitenden Niblungen. Das Orchester führt hierzu das überaus realistisch erfundene Schmiedemotiv aus, dem eine wichtige Rolle auch späterhin noch zufällt.*)

Äußerst drastisch wird Alberich als Beherrscher des unterirdischen Reiches vorgeführt: er zerrt den kreischenden Mime, seinen Bruder, an den Ohren herbei und zwingt ihn zur Auslieferung des Tarnhelms, den er ihm fertigen mußte. Mit diesem kann er sich unsichtbar machen und Mime geißeln; unerbittlich treibt er ihn und die übrigen Niblungen zum Frondienst und verschwindet so, während Mime vor Schmerz zusammensinkt.

Nun treten Wotan und Loge auf und erfahren von dem komisch jammernden Mime, daß Alberich durch seinen aus dem Rheingold geschmiedeten Ring alle Niblungen zwingt, ihm untertan zu sein und „dem Herrn den Hort („Schatz") zu häufen".

Alberich erscheint wieder, die Zwerge geißelnd, unter die er Mime hineinjagt; dann fragt er barsch die beiden Fremden nach ihrem Begehr und verrät auf Loges scheinbar freundliche Antwort in trotzigem Übermut: er sei ge-

*) Schmiede-Motiv.



Notenbeispiel 57

sonnen, durch das Gold sich die ganze Welt zu eigen zu gewinnen, auch „die Himmmlischen sich alle zu fangen".

Wotan will aufbrausen; Loge weist ihn zur Besinnung und bewundert in erneuter Verstellung Ring und Tarnhelm als etwas Außerordentliches, ja ganz Unglaubliches. Dadurch verlockt er Alberich, eine Probe seiner Verwandlungsfähigkeit zu geben und als „Riesenwurm" zu erscheinen. Vor der ungeheuren Schlange, die sich an Alberichs Statt „am Boden windet und aufbäumt", erzittert Loge in gut gespielter Angst, die doch nur eine neue Tücke birgt; sobald Alberich wieder seine eigene Gestalt angenommen hat, meint Loge, ob er sich denn auch winzig klein machen könne, z. B. zur Kröte, das sei doch wohl zu schwer. Alberich geht in die Falle; wieder setzt er den Tarnhelm auf und „kriecht als Kröte im Gestein". Rasch setzt ihr Wotan den Fuß auf den Kopf; Loge reißt den Tarnhelm herunter. Dadurch wird Alberich sofort wieder in seiner eigenen Gestalt sichtbar, wie er von den beiden Göttern geknebelt wird; er erliegt trotz wütender Gegenwehr und wird gefesselt zu der Kluft hinaufgeschleppt.

In dieser Szene haben wir nur eine einzige neue Figur: Mime (altnordisch Mimir), der erst im „Siegfried" eine hervorragende Rolle zu spielen berufen, hier aber noch seinem Bruder Alberich untertan ist. Dieser hat sich den Ring aus dem Rheingold selbst gefügt, den Tarnhelm von Mime fertigen lassen.

Auch in der Edda sind die Zwerge kunstfertige Schmiede und ihre Gebilde besitzen zauberische Kraft. Die Tarnkappe, welche unsichtbar macht und dem, der sie trägt, beliebige Gestalt verleiht, ist aus dem Nibelungenlied bekannt; die Bedeutung des Ringes aber hat Wagner wesentlich gesteigert: er zeigt nicht nur an, wo Gold und Schätze zu finden sind, sondern ist geradezu ein „Herrscherreif" geworden.

Alberich spricht es denn auch deutlich aus, daß er seine neugewonnene Macht dazu ausnützen will, den Göttern die Weltherrschaft zu entreißen: „was lebt, soll der Liebe entsagen; mit Golde gekirrt, nach Golde nur sollt ihr gieren" — so lautet seine furchtbare Drohung. Er ist dadurch zum dämonischen Widersacher Wotans gestempelt; das allein mag seine Vergewaltigung durch die Götter einigermaßen entschuldigen.

Für die Art und Weise, wie er durch Loge überlistet wird, hat offenbar das bekannte Märchen vom „gestiefelten Kater" das Vorbild abgegeben; und wenn man auch die ganze Szene als in ein ernstes Drama nicht recht passend hat bezeichnen wollen, so muß doch anerkannt werden, daß Wagner das Leben und Treiben in Niblheim mit außerordentlichem Geschick musikalisch geschildert hat.

Vierte Szene.

Die Verwandlung geschieht in umgekehrter Weise wie vorher, und es erscheint wieder die Dekoration der zweiten Szene.

Der Kluft entsteigt Loge, den gefesselten Alberich mit äußerst boshafter Rede höhnend, und Wotan, welcher „den Hort und sein helles Gold" zur Lösung verlangt. Alberich hofft, wenigstens seinen Ring retten zu können, läßt sich von Loge die rechte Hand lösen und ruft seine Niblungen herauf, den ganzen Schatz ans Tageslicht zu fördern. Loge wirft auch den Tarnhelm dazu, und zu Alberichs Entsetzen begehrt Wotan zuletzt noch den Ring. „Das Leben, doch nicht den Ring!" ruft der Zwerg verzweifelt aus; aber Wotan, von Loges Sophistik angesteckt, sagt ihm kalt, es werde ihm ja nur genommen, was er den Rheintöchtern raubte, und zieht ihm trotz seines heftigen Widerspruchs gewaltsam den Ring vom Finger.

Dies ist ein hochbedeutsamer Moment: Wotan steckt wohlgefällig den Ring an seinen Finger; Alberich aber, endlich von Loge freigelassen, „segnet seinen Hort mit wütendem Lachen" durch den furchtbarsten Fluch: „nun zeug' sein Zauber Tod dem, der ihn trägt!" Die Stelle ist auch musikalisch von dämonischer Großartigkeit; nun ist das Verhängnis an das Gold geheftet. Wiederholt ertönt aus Alberichs Mund das Motiv des Fluches,*) das durch die ganze Tragödie seine unheimliche Kraft behält.

Vorbild für diesen Teil der Szene war in der Edda die schon oben erwähnte Sage vom Zwerg Andwari. Diesem nimmt Loge, weil die Götter Gold zur Lösung (von Hreidmar) bedürfen, all' seine Schätze und zuletzt auch den Ring ab, mit dem er sie sich hätte wiedergewinnen können. Dafür belegt Andwari das Gold mit dem Fluche: es solle „zwei Brüdern zum Mörder" werden und „acht Edelingen zum Verderben", der Ring aber jedem, der ihn besitze, das Leben kosten.

Außerordentlich sinnreich hat Wagner das alles auf Alberich übertragen, so daß der Fluch zu einem wichtigen Hebel in der Entwicklung der Tragödie wird. Die erste Erfüllung desselben läßt er sofort an dem „Brüderpaar" der Riesen beginnen.

Kaum ist nämlich Alberich in die Kluft zurückgeschlüpft, so eilen die Götter alle herbei; Fasolt und Fafner bringen Freia und verlangen die Lösung. Sie stoßen ihre Pfähle vor ihr in den Boden und häufen den Hort dazwischen, bis sie ganz davon verdeckt sein soll.

Mit kräftiger Realistik ist die derbe Gier der Riesen gezeichnet; Wotan aber empfindet den Schimpf und gebietet unmutig: „eilt mit dem Werk; widerlich ist mir's." Auch

*) Motiv des Fluches.



Notenbeispiel 58.

Fricka weist darauf hin, wie „in Scham schmählich die Edle steht", und Donner kann kaum seinen Zorn bemeistern. Loge muß auch den Tarnhelm auf den Hort werfen, um Freias Haar zu verdecken; ganz zuletzt aber entdeckt Fasolt durch eine Spalte noch ihr strahlendes Auge, und Fafner verlangt, es zu verdecken, den Ring von Wotans Finger.

Auch dieser Zug ist der Andwari-Sage entlehnt. Die Götter (Wotan, Loge und Hönir) mußten einem gewissen Hreidmar, dessen Sohn sie getötet, zur Sühne einen Otternbalg mit Gold füllen und von außen damit zudecken. Was Loge dem Andwari abgenommen, reichte dazu aus; nur ein Barthaar des Balges blieb sichtbar, und Loge mußte auch den Ring opfern, auf den er seinerseits einen Fluch legte. Mit feiner poetischer Wendung hat Wagner statt dessen Freias Auge durch den Hort schimmern lassen.

Jetzt ist ein entscheidender Augenblick vorbereitet: Wotan weigert den Riesen den Ring; trotz der Bitten aller übrigen Götter will er lieber Freia preisgeben, und schon wird diese von den rohen Gesellen gepackt — da steigt aus der Felsenkluft in bläulichem Schein eine geisterhafte Gestalt auf: Erda, die ewige, weise „Ur-Wala". In düster feierlichen Klängen mahnt sie Wotan, zu weichen, den Ring zu meiden; denn ein düst'rer Tag dämmert den Göttern: „alles, was ist, endet". Wotan, betroffen und schwankend, dringt in sie, ihm alles zu offenbaren; sie aber sinkt zurück, und da er ihr nach will, halten ihn die übrigen Götter auf.

Die Figur der Erda, der wir im „Siegfried" wiederbegegnen werden, hat Wagner in gänzlich freier, eigentümlich bedeutungsvoller Weise in sein Drama eingeführt. Die Erdgöttin heißt altnordisch Jördh, deutsch Nerthus oder Hertha; damit kombiniert Wagner die Wöla, die „wissende", deren Töchter die in der „Götterdämmerung" auftretenden Nornen sind. Er denkt sich also seine Erda als die „Urmutter alles Wissens", nicht als waltende Schicksalsgöttin selbst, sondern als die wissende Hüterin

alles Schicksalschlusses, wie dies besonders aus ihrer Szene im „Siegfried" hervorgeht. Die Idee ist ganz eigenartig und hat als solche nirgends ein direktes Vorbild.

Unter dem zwingenden Eindruck von Erdas Erscheinung ruft nun Wotan die Riesen zurück; mit gewaltsamem Entschluß wirft er ihnen den Ring zu, und die endlich erlöste Freia eilt zu den Göttern, die sie freudig liebkosen.

Jetzt aber erfüllt sich Alberichs Fluch zum ersten Male und bringt den Tod mit dem Ringe: Fafner will alles an sich reißen; Loge flüstert Fasolt zu, vor allem „auf den Ring zu halten"; da streckt ihn Fafner mit einem wütenden Schlage zu Boden.

Alle Götter stehen entsetzt; Loge beglückwünscht Wotan, dessen Feinde sich selbst vernichten; aber dieser bekennt erschüttert: „furchtbar nun erfind' ich des Fluches Kraft!" Das Orchester aber läßt das Motiv des Fluches, der auf den Ring gelegt ist, hier noch einmal mit besonderer Kraft und Deutlichkeit ertönen.*)

Dieser Moment ist von größter Wirkung; wir sind beim ersten Akt der Tragödie angelangt. Wotan beschließt, um seine „Sorg' und Furcht zu enden", zur Erda hinabzufahren; in der „Walküre" wird sich zeigen, daß er den Entschluß auch ausführt. Zwar schmiegt sich Fricka schmeichelnd an den Gemahl und weist ihm „die hehre Burg, die des Gebieters nun harrt;" aber obwohl für den Augenblick die Gefahr beseitigt erscheint, ist ihm doch alle Freude daran verdorben: „mit bösem Zoll zahlt' ich den Bau" — er wird sein nimmer froh werden.

Unterdessen hat Fafner in aller Ruhe den Hort zusammengerafft und zieht damit heim. Daß er Fasolt erschlägt, ist wieder der Sage von Hreidmar entlehnt. Dort sind es dessen Söhne Fafnir und Regin, die um des Goldes willen ihren Vater morden, worauf Fafnir alles an sich reißt und den Bruder verjagt.

---

*) Notenbeispiel Nr. 58 Seite 194.

Aus der trüben Atmosphäre befreit nun Donner die Götter, indem er mit seinem Hammer den Blitzschlag entzündet. Das Gewitter ist mit wahrhaft elementarer Macht in Tönen geschildert; wir werden dem drastischen Motive des Donners noch wiederholt begegnen.*)

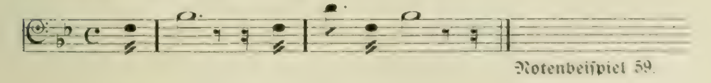
Wenn dann das Gewölk sich verzieht, sehen wir einen farbenprächtigen Regenbogen als Brücke über das Tal zu der von der Abendsonne glänzend beleuchteten Götterburg gespannt. Wotan, aufs neue in deren Anblick versunken, grüßt sie, zwar nicht mehr mit der stolzen Zuversicht, wie zu Beginn der zweiten Szene — denn „in Müh' und Angst, nicht wonnig ward sie gewonnen" — aber doch als „Bergung vor dem Neid der Nacht" und „sicher vor Bang' und Graun". Und zu Fricka gewendet, benennt er sie zum ersten Male, in der breiten, wunderschön harmonisierten Gesangstelle: „folge mir, Frau: in Walhall wohne mit mir!"

Hier erklingt auch zum erstenmal jenes triumphierende Motiv, dem wir später besonders in Beziehung auf das Schwert „Notung" wiederbegegnen.**)

Auf Frickas Frage, was der Name bedeute, verweist sie Wotan auf später, wo sie „siegend leben" sehen werde, was „mächtig der Furcht" sein „Sinn sich erfand".

---

*) Motiv des Donners.



Notenbeispiel 59.

**) Motiv des Triumphes.



Notenbeispiel 60.

Das ist ein spannender Hinweis auf die Walhall-Herrlichkeit, die wir in der „Walküre“ geschildert finden werden. Wal heißt „Tod“ und „Todesfeld“, besonders mit Bezug auf die in ruhmvollem Kampfe fallenden Männer; Walhall bedeutet also „Halle oder Saal der Helden“, die Wotan vom Schlachtfeld weg zu sich beruft, da er für den Tag der Entscheidung tüchtige Kämpfer (die Einherier) um sich sammeln will.

Schließt also Walhall die höchste Glorifizierung altgermanischen Heldentums in sich, so bedeutet andererseits für unser Drama die Erbauung der Götterburg den Anfang vom Ende. Es ist nur scheinbar eine glanzvolle Betätigung von Wotans Macht, in der Tat aber sein letzter Versuch, seine Herrschaft, die er selbst wanken fühlt, noch einmal vor Vernichtung zu schützen.

Darum schaut Loge den Göttern, die nun über die herrliche Regenbogenbrücke zur Burg hinaufziehen, bedenklich nach: „ihrem Ende eilen sie zu“, das weiß er, und darum spürt er „lockende Lust“, zur „leckenden Lohe“ (d. i. zur züngelnden Flamme) sich wieder zu wandeln. Wir werden sehen, daß er in der Tat wieder in sein Element zurückkehrt und nicht nur in der „Walküre“ als Feuer erscheint, sondern auch an der „Götterdämmerung“ Anteil hat.

„In nachlässiger Haltung“ schließt er sich endlich den Göttern an; da schallt aus der Tiefe der klagende Gesang der Rheintöchter herauf, dessen Motiv uns noch oft ergreifend wiederkehren wird: „gebt uns das Gold, o gebt uns das reine zurück“, so flehen sie.*) Wotan gemahnt es zu seinem Verdrusse: „verwünschte Nicker“, und er gebietet: „wehre ihrem Geneck“, worauf Loge mit bitterer

*) Klage der Rheintöchter.



Notenbeispiel 61.

Ironie hinabruft: sie sollen sich doch trösten über den Verlust! „in der Götter neuem Glanze sonnt euch selig fortan!"

Das ist ein böser Mißton in die Walhall-Herrlichkeit. Die Rheintöchter antworten denn auch wehmütig: „traulich und treu ist's nur in der Tiefe; falsch und feig ist, was dort oben sich freut!"

Aber Wotan achtet ihrer nicht mehr; er geleitet Fricka hinauf zur Burg, die Götter folgen, und das Orchester schließt mit dem majestätischen, ohne Dissonanz zu großartigster Tonwirkung gesteigerten Walhall-Motiv, dessen Entfaltung an dieser Stelle zu dem Prachtvollsten gehört, was Wagner geschrieben hat.

Der Schluß des „Rheingold" beruht vollständig auf freier dichterischer Erfindung. Wagner hat den Walhall-Mythus, wie er ihn ausgebildet vorfand, in außerordentlich bedeutungsvolle Beziehung zu der ganzen Idee seines Dramas zu bringen verstanden. Das „Rheingold" als „Vorspiel" zeigt uns die Götter im Streit mit zweierlei Feinden, den Riesen und den Niblungen, und speziell Wotan in seiner Verschuldung. Wie nun das Heldentum mit in die Weiterentwicklung der Tragödie hereingezogen wird, das offenbart die „Walküre" als „erster Tag" des „Bühnenfestspiels", auf welchen das „Rheingold" spannend vorbereitet.

Haben wir uns so den Inhalt des „Rheingold" in seinen Einzelheiten vorgeführt und erläutert, so erscheint der Hinweis kaum mehr nötig, daß dieses „Vorspiel" erst durch die folgenden drei Dramen seinen vollen Wert erhält. Bringt es auch die Handlung zu einem gewissen Abschlusse, birgt es auch in seiner Partitur reiche musikalische Vorzüge, so ist es doch nicht als selbständiges Stück, sondern als erstes Glied eines großen Ganzen aufzufassen und zu ver-

stehen. Die besonders in der zweiten und vierten Szene durch vortrefflichen dramatischen Aufbau erweckte lebhafte Spannung läßt uns der Weiterentwicklung der Tragödie mit ungeduldigem Interesse entgegensehen; alle die vielfach verschlungenen Fäden fordern gebieterisch die Lösung des so energisch geschürzten Knotens.

Es kann daher nicht eindringlich genug empfohlen werden, die ganze Nibelungen-Trilogie, und zwar womöglich in einer Gesamtaufführung ihrer vier Teile ohne allzugroße Zwischenräume zu hören, am besten in unmittelbarer Aufeinanderfolge.

Es gilt dies auch dem nicht selten erhobenen Einwand gegenüber zu betonen, daß die außergewöhnlichen Dimensionen des Werkes allzugroße Anforderungen an die Empfänglichkeit des Publikums stellen und in ermüdender Länge die Genußfähigkeit beeinträchtigen. Nun ist freilich nicht zu leugnen, daß knappere Fassung textlich wie musikalisch an manchen Stellen wünschenswert und der künstlerischen Wirkung selbst vorteilhaft wäre; Wagners Genie war eben nicht dazu geeigenschaftet, überall, wo ihn der Gegenstand mit sich fortriß, auch Maß und Schranke zu finden. Allein mit beliebigen Kürzungen seiner Werke ist es auch nicht getan. Solange sich nicht ein ebenbürtiger Geist findet, dem es etwa gelingen könnte, die eine oder die andere Szene in dem „Bühnenfestspiel" straffer zusammenzuziehen, so lange haben wir im Gegenteil völlig unverkürzte Aufführungen, wie sie prinzipiell in dem Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth und auf einigen leider nur wenigen großen Bühnen, z. B. der Münchener, stattfinden, mit Freuden zu begrüßen. Denn eine Verstümmelung des grandiosen Werkes durch sinnlose Striche zerstört Genuß und Verständnis völlig.

Dagegen erscheint als das sicherste Mittel, einer Übermüdung und Abspannung beim Anhören der Trilogie vorzubeugen, eine geeignete Vorbereitung vor der Aufführung. Das Werk ist einerseits dichterisch wie musikalisch so imposant

und reichhaltig, daß der erste Eindruck auf jedermann, der sich nicht vorher damit vertraut gemacht, ein geteilter, wahrscheinlich sehr verwirrender sein wird; andererseits ist es aber doch auch wieder in Text und Musik nicht so dunkel und unnahbar gehalten, daß es nicht bei einigem guten Willen ohne besondere Anstrengung gelänge, seine Eigenart zu erkennen und zu bewundern.

Vor allem gilt es, der neuen Welt, die sich hier vor uns auftut, frei und vorurteilslos entgegenzutreten; frische künstlerische Empfänglichkeit muß der Hörer hier wie bei jedem Kunstwerk mitbringen. Sind wir aber erst an der Hand des Textes und seiner Erläuterung, wenn möglich auch des Klavierauszuges, der herrlichen Dichtung näher gekommen, haben wir ihre Grundidee erfaßt und den dramatischen Plan im einzelnen auf dieselbe zu beziehen uns gewöhnt, dann werden wir auch von Anfang bis zu Ende von der Entwicklung des Dramas gefesselt bleiben und der Bewunderung nicht satt werden.

Denn soviel ist sicher: nur in dem großen Zusammenhang des ganzen Werkes erkennen wir jede Einzelheit in ihrer vollen Bedeutung; die reiche Fülle der Wechselbeziehungen offenbart sich uns immermehr als einheitliches Gewebe, und je weiter wir im Gang der Handlung fortschreiten, desto klarer überschauen wir ihren Plan. Was aber bei vorbereitender Beschäftigung mit dem Kunstwerk noch etwa verstandesmäßig trocken erscheinen will, das verlebendigt sich bei der dramatischen Aufführung zur unmittelbarsten seelischen Anschauung; und was vielleicht die Worte der Dichtung nicht ausdrucksvoll genug mitteilen, das spiegelt uns das Orchester in unbeschreiblicher, Raum und Zeit überbrückender psychologischer Wirkung durch die Wiederkehr der Motive, welche an vielen Stellen mit unwiderstehlichem Zauber die Stimmung der Situation in uns erzeugen. Wer auf solche Weise das „Bühnenfestspiel“ hört, der darf eines ungetrübten Genusses sicher sein.

Die Walküre.

Die „Walküre", als „erster Tag" des Bühnenfestspiels „der Ring des Nibelungen", führt die Handlung weiter, deren Grundzüge das „Vorspiel", das „Rheingold" uns veranschaulicht hat.

Dort sahen wir das Göttergeschlecht, Wotan an der Spitze, im Kampf mit den seine Herrschaft bedrohenden feindlichen Mächten, den Riesen und Nibelungen. Nun greifen auch Menschen in die Entwickelung des Dramas ein; denn die Schicksale der Götter und Helden, nach Wagners eigener Idee ineinander verwoben, werden in dem großartigen Werke dargestellt.

Das Neue und Ungewohnte dieser Kombination läßt uns im „Rheingold" noch manches fremdartig erscheinen; die „Walküre" mutet uns viel frischer an, ihre Wirkung ist eine viel unmittelbar packendere. So ist das Gesetz der künstlerischen Steigerung aufs glücklichste gewahrt.

Zunächst ist allerdings gar kein Zusammenhang mit dem „Rheingold" ersichtlich; rasch und sicher führt uns der Dichter in eine ganz neue Welt ein, die uns für sich allein mit spannendem Interesse fesselt. Bald aber werden wir die Fäden der Anknüpfung gewahren, die im zweiten Aufzuge sogar wohl etwas zu breit gesponnen erscheinen, und zugleich Hindeutungen auf den später folgenden „Siegfried" finden.

Auf den ersten Blick könnten wir sogar glauben, in der „Walküre“ auf den Sagenboden des Nibelungenliedes versetzt zu sein. Das wäre aber eine Täuschung. Nur die Namen der handelnden Personen sind teilweise die gleichen; der ganze Stoff ist Wagners Plan gemäß nach älteren Quellen bearbeitet. Wir tun gut, das Nibelungenlied vorläufig noch ganz zu vergessen; erst im „Siegfried“ werden wir uns daran zu erinnern haben. Die „Walküre“ ist in die heroische Zeit verlegt; ihre Helden sind keine gewöhnlichen Menschen, und ihren Inhalt dürfen wir nicht etwa mit modernem Maßstabe messen. Die hinreißende Kraft der Poesie erhebt uns sofort auf den richtigen Standpunkt des künstlerischen Genusses wie der verständigen Beurteilung.

Erster Aufzug.

Die Bühne stellt das Innere von Hundings Hütte dar, eines „um einen starken Eschenstamm als Mittelpunkt“ gezimmerten primitiven Wohnraumes. Je urwüchsiger in demselben alles eingerichtet wird, desto besser: es soll einfach, fast roh aussehen und doch im ganzen einen nicht nur kräftigen, sondern in seiner Art auch behaglichen Eindruck hervorrufen.

Die kurze Einleitung malt den fallenden Regen und die zuckenden Blitze; es ist Abend und ein heftiges Gewitter eben im Abzug.

Hastig stürzt Siegmund herein und nach kurzem Besinnen auf den Herd zu, der rechts im Vordergrunde steht. Er ist offenbar sehr erschöpft und wirft sich auf eine Decke von Bärenfell nieder, um zu rasten. Gleich in dieser ersten Szene sind die kurzen Sätze ungemein wirkungsvoll; nie hat Wagner Rede und Gegenrede prägnanter zu fassen gewußt, als hier.

Nun tritt Sieglinde, Hundings Weib, seitwärts aus dem innern Gemach und erblickt verwundert den fremden Mann, dem sie sich dann teilnehmend nähert. Ihre Worte „mutig dünkt mich der Mann, sank er müd auch hin“ eröffnen die Stellen bestrickend wohllautender Melodik, an denen gerade dieser Akt so reich ist. Siegmund fährt jäh empor: „ein Quell! ein Quell!“; sie versteht diese nicht allzu deutliche Äußerung und bringt ihm Wasser im Trinkhorn, das er begierig leert. Schon hier klingen in ihrem Innern verwandte Saiten an, die beider künftige Handlungen bestimmen werden; weich und innig ertönt dazu die Melodie, von den Celli geführt, im Orchester.

Er fragt, wer ihn gelabt; sie nennt ihm Hunding als ihren Gatten. Er achtet seine Verwundung geringfügig; doch auch seine Waffen sind ihm verloren; er deutet an, daß er aus heißem Streit entronnen ist. Da sie ihm nun auch Meth zur Erfrischung bietet, fordert er sie auf: „schmecktest du mir ihn zu?“; ergriffen blicken sie sich in die Augen. Es ist ein schönes stimmungsvolles Bild: er noch halb liegend ausgestreckt, sie mit dem Trinkhorn zu ihm herabgeneigt; dazu im Orchester, in weichen vollen Klängen ausgeführt, die Liebesmelodie der Celli.*)

Aber Siegmunds Mienen verdüstern sich: „einen Unseligen labtest du; Unheil wende der Wunsch von dir“, sagt er der fremden Frau und wendet sich zum Gehen. Und da sie ihn halten will, spricht er von der „Mißwende“, die sich an ihn haftet und ihr fern bleiben soll. Er ist also ein Unglücklicher und wähnt sie glücklich. Sie aber ruft

---

*) Siegmunds und Sieglindes Liebesmelodie.

a.

Notenbeispiel 62 a. (Cellosolo.)

Notenbeispiel Nr. 62 b Seite 205.

nun laut: „nicht bringst du Unheil dahin, wo Unheil im Hause wohnt"; und er, erschüttert und gefesselt zugleich, schreitet zum Herd zurück: „Hunding will ich erwarten." Sie steht ihm gegenüber, schweigend, mit gesenktem Blick; bald hört man Hunding draußen.

Ein äußerst charakteristisches, gedrungenes Motiv im Orchester*) kündet seinen Eintritt an; und so erscheint er unter der Tür, eine finstere Gestalt, mit schwarzem Bart, voll bewaffnet. Fragend schaut er sein Weib an; viel Worte machen ist seine Sache nicht. Sieglinde aber, von seinem unheimlich vorwurfsvollen Blick getroffen, antwortet diesem entschuldigend: „müd am Herd fand ich den Mann; Not



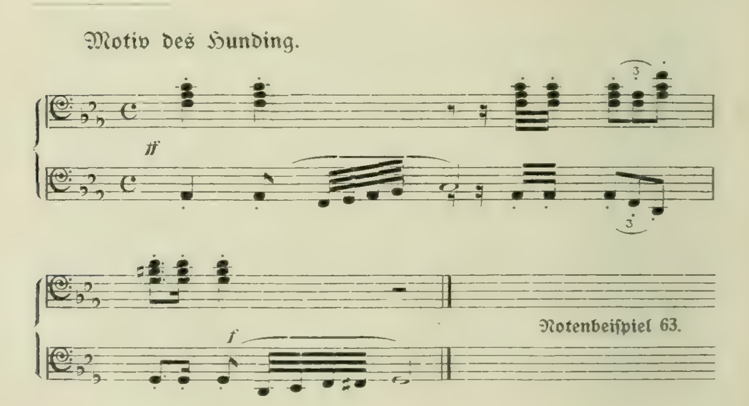
Notenbeispiel 62 b.

*) Notenbeispiel Nr. 63 Seite 206.

führt ihn ins Haus", und gesteht, daß sie dem Fremden Labung gereicht hat. Siegmund bestätigt es und fragt dazu: „willst du dein Weib drum schelten?" Da erwidert Hunding: „heilig ist mein Herd; heilig sei dir mein Haus."

Ehern klingen diese Töne, auch der rauhe Mann kennt die Pflicht der Gastlichkeit; aber vernehmlich tönt auch die Warnung daraus hervor an den schutzlosen Fremdling, den jener allein mit seinem Weibe antraf. Man kann eine starre, verschlossene Mannesnatur, wie wir sie uns in jener wilden Zeit vorstellen, nicht kürzer und drastischer einführen, als es hier geschieht. „Rüst' uns Männern das Mahl", befiehlt er dem Weibe; sogleich hat er aber auch eine frappante Ähnlichkeit an ihr und dem Fremden entdeckt, die ihn unangenehm berührt: beiden „glänzt der gleißende Wurm aus dem Auge", beide haben denselben hell strahlenden Flammenblick. Noch verbirgt er seinen aufsteigenden Grimm und fragt den Fremden, woher des Wegs er komme und wie er heiße; und da dieser ausweichend antwortet, meint Hunding, er möge doch die Neugier der Frau befriedigen. Nun berichtet Siegmund sein Schicksal und erzählt von seinem Vater W o l f e. Sich selbst nennt er W e h w a l t, da er nur „des Wehes waltete"; und so bleibt sein wahrer Name und Stamm noch ungenannt.

Motiv des Hunding.



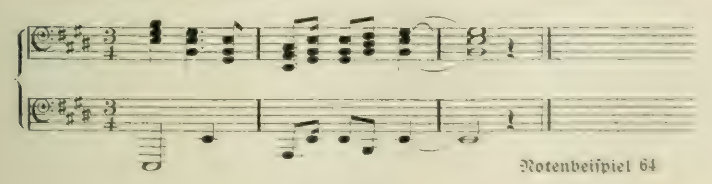
Notenbeispiel 63.

Die ganze Erzählung ist voll Leben und reich an schönen Stellen; so gleich zu Anfang, wo er von der „Zwillings-schwester“ berichtet; dann die heroische: „mutig wehrte das Wolfspaar sich“; ebenso die düster gehaltenen: „da lag das Wolfsnest leer“, und zuletzt: „den Vater fand ich nicht“. Hier spricht das Orchester leise eine Hindeutung auf den wahren Zusammenhang der Ereignisse aus: es läßt geheimnisvoll das aus dem „Rheingold“ bekannte Motiv Wotans erklingen.*)

Hatte Siegmund auf so traurige Weise Eltern und Schwester verloren, so schildert er nun, wie er bei all' seinen ferneren Unternehmungen von Unheil verfolgt war, so daß er wohl Recht hat, sich Wehwalt zu nennen. Hunding äußert keine Freude an dem, was er da hört; schon anfangs hat er zwischenhinein bemerkt: „Wunder und wilde Märe kündest du kühner Gast“; dann sagt er geradezu: „froh nicht grüßt dich der Mann, dem fremd als Gast du nahst.“ Sieglinde aber hat den Mut, zu erwidern: „Feige nur fürchten den, der waffenlos einsam fährt“, und fordert Siegmund-Wehwalt auf, zu Ende zu erzählen.

Da berichtet er denn seinen letzten Kampf, der ihn eben hierher versprengt hat. „Ein trauriges Kind rief mich zum Streit“; er zog einer „Maid“ zu Hilfe, die von „der Magen (Verwandten) Sippe“ einem Mann „ohne Minne“, also durch Zwang vermählt werden sollte. Seine Waffen wurden ihm zerhauen, er selbst verwundet, die Maid erschlagen — so mußte er fliehen. Auch diese Tat rächenden Mitleids ist ihm mißlungen. „Nun weißt du, fragende

*) Motiv des Wotan.



Notenbeispiel 64

Frau, warum ich „Friedmund“ nicht heiße“, schließt ergreifend der Bericht; und ernst-feierlich ertönt im Orchester das oft bedeutungsvoll wiederkehrende Motiv, mit dem das über Siegmund und seinem Geschlechte schwebende Verhängnis gekennzeichnet ist.*)

Ohne es zu wissen, und ganz anders, als er es ahnen kann, hat er aber mit seiner Erzählung das Gemüt seiner Zuhörer aufs tiefste ergriffen: Sieglinde, weil auch sie dem ungeliebten Mann vermählt ist; Hunding, weil er in dem Fremdling den Feind seines Hauses erkennt. Finster erwidert er ihm: „ich weiß ein wildes Geschlecht — verhaßt ist es allen, und mir“; und nun enthüllt er ihm, seine Sippe sei es gewesen, gegen die Siegmund-Wehwalt gestritten; er sei zur Rache gerufen worden, zu spät gekommen, und finde nun „im eigenen Haus des flücht'gen Frevlers Spur“. Drohend ruft er ihm zu: „mein Haus hütet, Wölfing, dich heut'; für die Nacht nahm ich dich auf“; so verlangt es das Gastrecht; doch „zum Kampf kies' ich den Tag“ — der nächste Morgen sieht die Todfeinde einander gegenüber. Barsch treibt er sein Weib ins Schlafgemach; dann folgt er ihr mit seinen Waffen hinein.

Siegmund war an den Herd zurückgeschritten und dort „mit verhaltenem Grimm“ ruhig stehen geblieben; er hatte

---

*) Motiv von Siegmunds Verhängnis.

a. *p*

b.

Notenbeispiel 65.

Sieglinde einzig im Auge behalten. Auch sie richtete „lange sehnsüchtige Blicke" auf ihn und wies ihn zuletzt „bedeutungsvoll auffordernd" auf eine Stelle im Eschenbaum hin. Er verstand sie nicht; aber mehr durfte sie nicht wagen, um nicht von Hunding bemerkt zu werden; vor dessen gebieterischem Handwink mußte sie weichen. Wieder ist es das Orchester, das uns aufklärt: es läßt das ebenfalls aus dem „Rheingold" bekannte Motiv des Triumphes erklingen, dessen neue Bedeutung als Schwertmotiv uns die folgende Szene enthüllen wird.*)

Siegmund ist allein zurückgeblieben; es ist vollständig Nacht geworden. Er läßt sich am Herd nieder, dessen verlöschendes Feuer den Saal noch matt erleuchtet, und überdenkt seine peinliche Lage. Sein Monolog gehört zu den Perlen des Werkes; die Stimmung ist eine so eigentümlich düster gedämpfte, daß der Kontrast der folgenden Szene außerordentlich wirksam vorbereitet wird.

Waffenlos ist Siegmund in Feindes Hand gefallen; aber das Schwert, das er nach seines Vaters Verheißung „in höchster Not" finden soll, zeigt sich ihm nicht. Es fällt zwar plötzlich „aus der aufsprühenden Glut" des Herdes „ein greller Schein auf die Stelle des Eschenbaumes", die Sieglinde bezeichnet hatte und „an der man jetzt deutlich einen Schwertgriff haften sieht"; aber Siegmund erkennt ihn noch nicht. Seine ganze Seele ist erfüllt von „dem wonnigen Weib, zu dem Sehnsucht ihn zieht"; ihr Blick, meint er, leuchte dort noch auf. Mit unbeschreiblich poetischem Ausdruck schildert er seine hoffnungslose Liebe zu ihr, das letzte Auflodern seiner inneren Glut. Denn „im Zwang hält sie der Mann, der mich Wehrlosen höhnt"; mit dem Erlöschen des Feuers sinkt auch er ermattet zurück.

Da tritt Sieglinde in weißem Gewande aus dem Seitengemach; und in großartigster Steigerung entwickelt sich eine Szene, die zu den glühendsten gehört, die unsere

---

*) Notenbeispiel Nr. 66 Seite 210.

Bühne kennt. Hunding ist von „betäubendem Trank" in tiefen Schlaf gefesselt; nun gilt es, dem Fremdling „die Waffe zu weisen", daß er „die Nacht zum Heile sich nütze."

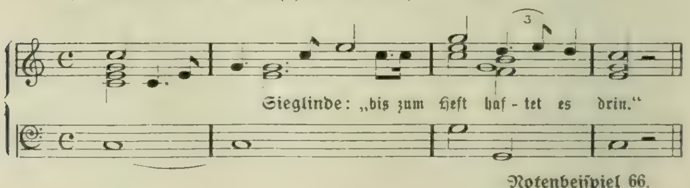
Es folgt Sieglindes großartige Erzählung, ein Meisterstück lebensvoller Darstellung. Als sie traurig mit Hunding beim Hochzeitsmahle saß, trat ein Fremder herein. Hier wird eine Gestalt geschildert, die wir im „Siegfried" kennen lernen; das Orchester sagt uns, wer es war.*) Dräuend blitzte sein Auge auf die andern; ihr aber weckte es „süß sehnenden Harm, Tränen und Trost zugleich". Ein Schwert stieß er in der Esche Stamm: „bis zum Heft haftet es drin". Hier hören wir das Motiv des Triumphes zum ersten Mal in deutlichster Beziehung auf das dem Siegmund verheißene Schwert.**) „Dem sollte der Stahl geziemen, der aus dem Stamm es zög'." Aber soviele sich daran versuchten, keinem gelang es: „dort haftet schweigend das Schwert". Nun wußte Sieglinde, wer der Fremde gewesen: Wotan selbst, dessen Motiv in ruhiger Majestät fortklingt; der Held aber, dem das Schwert bestimmt ist, ist der Freund, den sie ersehnt, der ihr Rache und Rettung bringen soll.

Da umfaßt sie Siegmund mit „feuriger Glut" und jauchzt ihr zu: er ist's, dem „Waffe und Weib" bestimmt sind. In diesem Augenblicke springt die Türe auf und bleibt weit geöffnet; draußen ist die herrlichste Frühlingsnacht, und zauberischer Vollmondsglanz übergießt das herrliche Paar. Ängstlich fragt Sieglinde: „ha, wer ging? wer

---

*) Notenbeispiel Nr. 64 Seite 207.

**) Motiv des Triumphes als Schwertmotiv.



Notenbeispiel 66.

kam herein?" und in leisem Entzücken erwidert Siegmund: „siehe, der Lenz lacht in den Saal"; sanft zieht er sie zu sich auf das Lager und singt das berühmte Lied von Liebe und Lenz, das vorbedeutungsvoll ihre Vereinigung feiert. Hier kommt der Stabreim zu herrlicher Wirkung, und in vollen weichen Klängen schmiegt die Weise dem Wort sich an.

Mit inniger Wechselrede berauschen sie sich im neuen Wonnegefühl; immer neu strömt die unvergleichlich schwungvolle Melodie dahin. Ganz wunderschön aber wird ihre gegenseitige Erkennung vorbereitet. Zuerst gemahnt es Sieglinde wunderbar: „mein Auge sah dich schon"; dann Siegmund in gleichem Sinn; dann wieder vermeint sie seine Stimme zu kennen, in seinem Auge den Blick jenes Fremden (Wotans) wiederzufinden, bis sie ihn zuletzt fragt, ob er denn wirklich Wehwalt heiße und Wolfe sein Vater war. Da antwortet er freudig: „heiße mich du, wie du liebst, daß ich heiße; den Namen nehm' ich von dir!" Denn die beiden Namen, die er angegeben, sind ja nur von ihm sinnvoll erdichtet; Wälse war sein Vater genannt. Außer sich springt Sieglinde auf; nun hat sie Gewißheit: „so laß mich dich heißen, wie ich dich liebe: Siegmund — so nenn' ich dich!"

Da faßt er in begeisterter Aufwallung den Schwertgriff im Eschenbaum; in „heiligster Minne höchster Not" nennt er Notung das ihm verheißene Schwert und reißt es „mit gewaltigem Zuck" aus dem Stamme.

Dieser Moment ist von packender Gewalt: Sieglinde von Staunen und Entzücken erfaßt, Siegmund in heldenhafter Haltung, im Orchester wahrhaft triumphierend das Schwertmotiv.*) Als „Brautgabe" bringt er, der Wälsung, dem Weibe das Schwert; so „freit er sich die seligste Frau"; nun soll sie ihm folgen, „fern von hier, fort in des Lenzes lachendes Haus" — da soll Notung ihre Liebe schützen.

*) Notenbeispiel Nr. 66 Seite 210

Sieglinde aber, außer sich, enthüllt ihm und uns das letzte Geheimnis: „bist du Siegmund, so bin ich Sieglinde; die eigene Schwester gewannst du zu eins mit dem Schwert", und er jubelt auf: „Braut und Schwester bist du dem Bruder — so blühe denn, Wälsungenblut!" Indem er sie mit „wütender Glut" an sich zieht, fällt der Vorhang; und die Wogen des zu wahrem Dithyrambus gesteigerten Orchesters schlagen über dem Aktschluß zusammen.

Drei Personen führt uns Wagner in diesem ersten Aufzug der „Walküre" vor Augen. Stoff und Charaktere sind der Wölsunga-Saga, einem nordischen Prosa-Epos des 10. oder 11. Jahrhunderts, entlehnt. Der Dichter hat aber hier wie überall frei gewaltet; der grandiose dramatische Aufbau der Szenen ist ganz sein eigen.

Nach der nordischen Überlieferung ist Siegmund der Sohn des Königs Wölsung, eines Helden, der sein Geschlecht bis auf Odin (Wotan) zurückleitet. Seine Zwillingsschwester Signi wird wider ihren Willen („ohne Minne") dem Gotlandkönig Siggeir vermählt. Beim Hochzeitsfest tritt ein Fremder (Odin) herein und stößt ein Schwert in den Baumstamm mitten im Saal; Siegmund allein vermag es herauszuziehen. Nachdem Wölsung im Kampf gegen Siggeir gefallen, zeugt Siegmund mit Signi in einer Erdhütte im Walde einen Sohn Sinfiötli, und haust mit diesem eine Zeitlang in Wolfsgestalt. Beide töten schließlich den Siggeir, mit dem auch Signi stirbt. Siegmund vermählt sich mit Borghild von Dänemark, verstößt sie aber, weil sie den Sinfiötli vergiftet, und nimmt Hiördys, Tochter des Königs Eylimi, zur Frau. Endlich fällt er im Kampf gegen Lyngwi, den Sohn des ihm feindlichen Königs Hunding, indem sein Schwert an dem Speer des ihm in der Schlacht entgegentretenden Odin zerspringt.

Hiördys aber gibt einem Knaben das Leben, der als Sigurd (Siegfried) ein hochberühmter Held wird.

Dies ist in großen Zügen der Inhalt der Wölsunga-Saga, welche ausführlicher als die Edda die Schicksale dieses Heldengeschlechtes erzählt. Wild und wirr sind darin die Ereignisse gedrängt; Wagner aber hat den Stoff mit großem Geschick für die Zwecke seines Dramas verwertet. Er behält als Hauptpersonen Siegmund und Sieglinde bei; den letzteren deutschen Namen setzt er Stelle des nordischen Namens Signi. Wir werden dadurch wieder an das Nibelungenlied erinnert, das uns in ganz anderer Fassung der Sage Siegmund und Sieglinde als Königspaar am Rhein vorführt. Wagner läßt, wie wir später sehen werden, Siegfried den Sohn dieser beiden sein; dadurch werden alle übrigen Personen der Wölsunga-Saga überflüssig und das Ganze wesentlich vereinfacht.

Als Gegner Siegmunds ist Hunding gewählt, aber auch nicht als König, sondern als Repräsentant eines weit verzweigten Geschlechtes freier, trotziger, rauher Männer. Wagner hat hier einen ganz eigenartigen Charakter geschaffen, der bei aller Derbheit einer gewissen Würde nicht entbehrt.

Weitaus am wichtigsten aber ist es, daß wir das Verhältnis Siegmunds und Sieglindes zu Wotan richtig erfassen; nur dann werden wir auch ihr gegenseitiges Verhältnis untereinander, wie später das zu Siegfried (und Brünnhilde) verstehen und würdigen.

Wagner hat aus dem Beowulf-Liede, das dem 7. oder 8. Jahrhundert angehört, nicht nur die angelsächsische Form des Namens Wälsung sich angeeignet, sondern auch die nicht unbegründete Auffassung, derselbe bedeute „Sohn des Wälse". Dieser Wälse aber ist ursprünglich wahrscheinlich Odin selbst, also auch hier mit Wotan identifiziert worden. Endlich hat Wagner noch der älteren Edda die Bezeichnung der Wölsungen als Wylfingen entlehnt und läßt demgemäß Siegmund und Wälse-Wotan als Wolfe und Wölfing („Sohn des Wolfe") auftreten.

Die Vorstellung von Menschen in Wolfsgestalt, sogenannten Werwölfen, ist den Germanen mit einer Reihe anderer Völker gemeinsam. Werwolf heißt „Mannwolf", wie griechisch λυκάνθρωπος: λύκος = „Wolf", ἄνθρωπος = „Mensch". Wagner hat sie besonders in Siegmunds großer Erzählung poetisch zu verwerten gewußt.

Auch Sieglindes Schilderung von dem Hochzeitsmahl und der Erscheinung des Fremden (Wotan) ist dem nordischen Original gegenüber bedeutend vertieft; sie wirkt um so ergreifender, als weder sie noch Siegmund dabei wissen, was der aufmerksame Zuhörer ahnt, daß es nämlich ihr Vater Wälse-Wotan selbst war in einer Person.

Überhaupt hat Wagner in diesem Aufzug große Wirkung dadurch erreicht, daß die handelnden Personen einander zuerst fremd sind, dann aber vor unseren Augen, ganz ungezwungen, spannend und immer hochpoetisch, sich kennen lernen. Da mag man denn die Erfindung des Namens Wehwalt mit in den Kauf nehmen; sie ist allerdings keine allzuglückliche.

Daß aber Siegmund und Sieglinde, das Zwillingspaar, die Wälsungen, Kinder Wotans sind, hängt aufs engste mit der Idee des ganzen Dramas zusammen. Das „Rheingold" hat uns Wotans Macht in bedenklicher Erschütterung gezeigt; schon der Bau der Götterburg (Walhall) sollte dieselbe stützen. In der „Walküre" sehen wir weitere Versuche, Mitkämpfer zu gewinnen gegen die Feinde. Darum hat Wotan dieses Menschenpaar mit einem Menschenweib gezeugt, damit ein freier Held zu rettender Tat für die Welt erstehe. Götterkinder sind sie, direkt und unmittelbar, nicht erst in weiterer Abstammung.

Ob Siegmund der ersehnte Held ist, wird uns der zweite Aufzug zeigen. Wotan hat ihm Not bereitet, Kraft und Mut darin zu stählen. Es ist über Siegmund und sein ewiges Unglück gespottet worden; und es ist ja wahr, alle seine Unternehmungen mißlingen ihm. Aber seine Not hängt mit der des Gottes eng zusammen; wir dürfen erst nach dem zweiten Aufzug urteilen.

So gewinnt denn auch sein Schwert erhöhte Bedeutung: der Vater hat es ihm verheißen; wir werden sehen, ob es ihm Sieg bringt. Jedenfalls ist der Moment in dem er es gewinnt, wahrhaft heroisch; und nach allem „Weh", dessen er „gewaltet", erringt er vor unsern Augen den höchsten Preis.

Ganz Wagners Eigentum ist die Liebesszene: das Aufspringen der Türe, das Frühlingslied, der faszinierende Schluß bedürfen keiner Erklärung. Man hat schwere moralische Bedenken dagegen geäußert, daß Wagner den verbrecherischen Bund des Zwillingspaares beibehalten und vor unsern Augen herbeigeführt, also sanktioniert habe. Die poetische Berechtigung hierzu wird im zweiten Aufzug im Zusammenhang mit dem Plan des ganzen Werkes zu erweisen sein. Dramatisch wirkt die ganze Szene so hinreißend, daß in der Stimmung und dem Ausdruck derselben ein anstößiges Moment zu finden niemals gelingen kann; im Gegenteil: der Eindruck ist ein durchaus natürlicher und zwingender.

Zweiter Aufzug.

Nach einer stürmisch bewegten Orchestereinleitung zeigt sich beim Aufgehen des Vorhangs ein wildes Felsengebirg, etwa in der Mitte desselben ein erhöhtes Felsjoch. Im Vordergrunde stehen Wotan und Brünnhilde, die Walküre, einander gegenüber, beide gewaffnet. Er befiehlt ihr, zur „Wal" zu reiten, dem Wälsung den Sieg zu „küren"; Hunding will er nicht nach Walhall haben. Jauchzend springt Brünnhilde die Felsen hinauf; sie singt ihr berühmtes

„hojotoho! heiaha! hahei!", einen wilden Jubelruf, der sie vortrefflich charakterisiert.*)

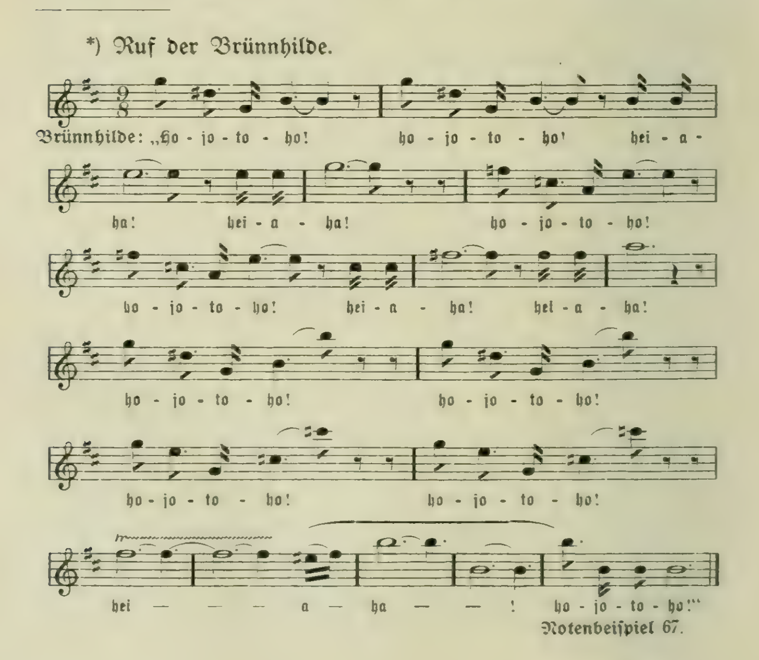
Ganz oben hält sie an: Fricka, die Gemahlin Wotans, sieht sie nahen; Zank und Streit sieht sie voraus. Darum läßt die „Lustige" Wotan im Stich und verschwindet, ihren Jauchzer wiederholend, zur Seite.

Fricka erscheint in ihrem mit zwei Widdern bespannten Wagen, steigt ab und schreitet auf Wotan zu, der „den alten Sturm, die alte Müh'" gelassen herankommen sieht.

Das Zwiegespräch des Götterpaares ist in mehrfacher Beziehung höchst interessant. Fricka spricht ihre Empörung aus über Siegmunds und Sieglindes Liebesbund; Wotans Anschauung gipfelt in den Worten: „unheilig acht' ich den Eid, der Unliebende eint." Hier wird es sich also entscheiden müssen, ob die im ersten Aufzug so lebenswarm

---

*) Ruf der Brünnhilde.



Notenbeispiel 67.

dargestellten Vorgänge wirklich sittliche Verurteilung verdienen.

Fricka meint: „wann ward es erlebt, daß leiblich Geschwister sich liebten?“ Wotan antwortet kühl: „heut hast du's erlebt.“ Wir dürfen noch viel mehr hinzufügen.

Daß Siegmund und Sieglinde ein Zwillingspaar sind, kann nicht hinreichen, sie zu verdammen. Geschwisterehen kennen wir aus den ältesten Zeiten menschlicher Überlieferung; in Ägypten waren sie bekanntlich im Königshaus die Regel. Die griechische Mythologie stempelt alle ihre Heroen zu Söhnen (und Töchtern) des Zeus; von moralischen Bedenken kann da keine Rede sein. Die engste Blutsverwandtschaft soll zugleich die edelste Geistesverwandtschaft kennzeichnen: die Wälsungen sind Wotanskinder, hoch erhaben über ihre ganze Umgebung, einzig in ihrer Art. Wir haben ja schon erwähnt, welch' besonderen Zweck Wotan mit ihrer Erzeugung verfolgte: ein Held ohnegleichen sollte daraus entstehen.

Daß wir uns überhaupt auf keinem geschichtlich-realen, sondern auf mythisch-heroischem Boden, ohne Bestimmung von Zeit und Raum bewegen, das sagt uns nicht nur nachträglich der Verstand, sondern schon während der Aufführung unmittelbar das Gefühl: das Ganze ist so gehalten, daß wir an unsere zivilisierten Verhältnisse, an unsere modernen moralischen Anschauungen gar nicht mehr denken.

Künstlerisch rechtfertigt es sich also vollkommen von selbst, daß Wagner hier kühn das Wälsungen-Zwillingspaar einander vermählt. Wollte man diesen Zug entfernen, der ganze erste Aufzug verlöre seine Poesie. Sie müssen sich finden und lieben. Wagner hätte vielmehr der Fricka gar kein Wort dagegen in den Mund legen sollen; es sieht aus wie eine Konzession an das moderne moralische Bewußtsein, ist aber in der Tat eine Schwäche; so konnte Fricka nicht denken. Spielen doch auch in der deutschen Mythologie geschwisterliche und eheliche Verhältnisse ohne scharfe Scheidung ineinander; die Göttlichen sind alle eines Stammes.

Etwas anderes ist es, wenn Fricka als Hüterin der Ehe auftritt und für den begangenen Ehebruch Sühne heischt. Sieglinde ist Hundings Weib; Siegmund verletzt Pflicht und Ehre, indem er sie entführt, und spricht obendrein dem Gastrecht Hohn, das Hunding nicht verletzt hat. Hier wäre viel eher ein sittlicher Vorwurf zu begründen. Wotans Prinzip, so allgemein ausgesprochen, klingt bedenklich: soll wirklich jedes zur Ehe gezwungene Weib frei sein und ihrem Mann entfliehen dürfen?

Aber es handelt sich für uns auch nur um die Rechtfertigung des besonderen Falles. Wagner hat sie nur angedeutet: Wotan lehnt es ab, „mit Zwang zu halten, was nicht haftet"; näher spricht er sie nicht aus. Aber unser ganzes Gefühl drängt sie uns auf.

Hunding ist nicht der Mann, dem Sieglinde bestimmt ist; er steht zu tief unter ihr. Die Wälsungen sind schön, blond, jugendlich, lichtstrahlende Gestalten — Hunding ist finster und rauh, ein „Neiding" gegenüber jenen wahrhaft „adeligen" Erscheinungen. Darum zieht es Sieglinde und Siegmund mit unwiderstehlicher Gewalt zueinander; darum ist Hunding ihr Feind. Es ist der natürlichste Bund der Höheren, Göttlichen, gegen den Rohen, Niedrigen, für unser Drama dasselbe, wie etwa heutzutage der Kampf des Idealisten gegen den gewöhnlichen ungebildeten Menschen.

Wagner konnte es gar nicht anders fassen: die Wotanskinder mußten, selbst auf Kosten von Hundings Rechtsansprüchen, die sich ja doch nur auf grobe Gewalt stützen, miteinander entfliehen. Also auch dieses Argument der Fricka ist hinfällig; es erscheint matt und wirkungslos gegenüber der überzeugenden künstlerischen Bedeutung des ersten Aufzuges. Wagner hätte wohl den ganzen Streit über die Tat der Wälsungen besser unerörtert gelassen.

Er knüpft allerdings anderes, Wichtiges daran. Hat es uns sympathisch berührt, wenn Wotan sprach: „wo kühn Kräfte sich regen, da rat' ich offen zum Krieg" — so trifft ihn Fricka noch viel tiefer, indem sie ihm sagt, es sei aus mit

den ewigen Göttern; er zertrete ja alles Heilige, diesen Wälsungen zu lieb, „seiner Untreue zuchtlosen Frucht“. Warum hat er sich seiner Göttlichkeit begeben, warum „als Wälse wölfisch im Walde geschweift“? wo soll das alles hinaus?

Umsonst versucht er sie zu besänftigen: „not tut ein Held, der ledig des göttlichen Schutzes sich löse vom Göttergesetz.“ Sie kann ihm sofort erwidern, daß Siegmund der freie Held nicht ist: er ist ja Wotans Geschöpf; Wotan schuf ihm die Not und das Schwert und führte ihn dahin, wo er es fand.

Hier sehen wir deutlich, was es mit den Wälsungen für eine Bewandtnis hat. Wotan, der seine Macht erschüttert fühlt, strebt sich Ersatz zu schaffen: es soll eine neue Zeit anbrechen; unabhängige Helden sollen sich den Göttern zum Kampf gegen deren Feinde (die Riesen und die Nibelungen im „Rheingold“) verbünden. Deshalb hat er das Zwillingspaar erzeugt, um etwas Außerordentliches, noch nie Dagewesenes hervorzubringen. So begründet Wotans Plan Siegmunds und Sieglindes Ausnahmsstellung.

Allein es ist nur halb gelungen: Siegmund ist stark und groß, aber nicht frei. Fricka hat ganz recht: er steht nicht außerhalb des Gesetzes; nichts hat er ohne Wotans Schutz vollbracht. Wird ihm dieser entzogen, so stürzt sein ganzes Heldentum zu Boden. Darum läßt sie seine Person und seine Tat nicht gelten: „Siegmund verfiel mir als Knecht.“ Es ist unbeschreiblich hoheitsvoll, wie sie sich weigert, dem Geschöpf Wotans sich zu fügen; das sind Gründe, gegen die Wotan ohnmächtig ist. Er hat sich furchtbar getäuscht und muß es nun büßen: denn Fricka verlangt, er solle dem Wälsung seine Hilfe entziehen, auch Brünnhilde von ihm abwenden und dem Schwert seine Zauberkraft nehmen; und so bitter er ergrimmt und ausweichend zu antworten versucht, er muß es mit einem Eide bekräftigen. Es ist eine prachtvolle Stelle, wenn sie sagt: „deiner ewigen Gattin heilige Ehre beschirme heut' ihr (Brünnhildes) Schild“; Wotan aber bricht bei den Worten: „nimm den Eid!“ in furchtbarem Unmut zusammen.

Stolz schreitet Fricka dem Felsjoch zu; dort begegnet sie Brünnhilde, deren Jauchzer vorher wieder erklungen war, und gebietet ihr, „Heervaters“ Befehl zu vernehmen; dann fährt sie von dannen.

Verwundert und besorgt tritt Brünnhilde, die nun wohl merkt, wer in dem Streit Sieger geblieben, zu dem in finsteres Brüten versunkenen Wotan und fragt ihn, warum er so trüb und traurig sei. Er erwidert dumpf: „in eig'ner Fessel fing ich mich“, und bricht dann so verzweifelnd aus: „o heilige Schmach — der Traurigste bin ich von allen“, daß sie erschrocken ihre Waffen weglegt und sich wie ein liebendes Kind „mit besorgter Zutraulichkeit“ zu seinen Füßen niederläßt: „Vater, Vater, sage, was ist dir? was erschreckst du mit Sorge dein Kind?“ fragt sie in wundervoll innigen Tönen und fleht ergreifend: „vertraue mir! ich bin dir treu; sieh', Brünnhilde bittet!“

Nun folgt Wotans großer Monolog: „mit mir nur rat' ich, red' ich mit dir“, weil sie nur „sein Wille“ ist, die Verkörperung seines Wunsches („Wunschmädchen“). Wir erfahren, was in seinem Innern vorgeht.

Er ruft sich ins Gedächtnis zurück, was wir im „Rheingold“ miterlebten: der Untreue klagt er sich an, zu der Loge (der Feuergott) ihn verlockte. Macht wollte er gewinnen und vermochte doch nicht der Liebe zu fluchen, wie Alberich, der Nibelung, der aus dem Rheingold sich den Ring gewann. Wohl gelang es Wotan, ihm diesen zu entreißen; aber den Riesen, die ihm die Burg Walhall gebaut, mußte er ihn lassen; die Wala (Erda) hatte ihn gemahnt. Von ihr erfuhr er, daß ihm und den Göttern das Ende drohe; mit ihr zeugte er Brünnhilde und die übrigen Walküren. Sie sollten ihm Helden schaffen zum dereinstigen Entscheidungskampf. Aber den Ring, den Fafner, der Riese, hütet, vermag Wotan nicht zurückzugewinnen; das könnte nur der heißersehnte freie Held, der durch keinen Vertrag gebunden wäre. Woher soll der kommen? „Selbst muß der Freie sich schaffen“; der Gott kann es nicht: „zum Ekel

find' ich ewig nur mich; Knechte erknet' ich mir nur." Siegmunds Erzeugung war ein vergeblicher Versuch; Wotan muß ihn opfern. Seit er Alberichs Ring mit gieriger Hand berührt, flieht ihn der Fluch nicht mehr; er muß verlassen, was er liebt, trügend verraten, was ihm vertraut.

Das ist Wotans Tragik, darum verzweifelt er an sich selbst: „auf geb' ich mein Werk; eines nur will ich noch: das Ende!" Und für das Ende wird Alberich sorgen. Die Wala (Erda) hat Wotan geweissagt: „wenn der Liebe finst'rer Feind zürnend zeugt einen Sohn, der Seligen Ende säumt dann nicht."

Nun hat Alberich mit seinem Gold eines Weibes Gunst erzwungen: „das Wunder gelang dem Liebelosen"; es ist Hagen in der „Götterdämmerung", „des Hasses Frucht". Ihn, den Nibelungen-Sohn, „segnet" Wotan mit grimmiger Ironie zum Erben dessen, das tief ihn ekelt: „der Gottheit nichtigen Glanz zernage gierig dein Neid!"

So hat sich vor unseren Augen des Gottes Seelenqual enthüllt und zu furchtbarem Ausbruch gesteigert. Erschrocken fragt Brünnhilde: „was soll nun dein Kind?" und er gebietet ihr in bitterer Resignation: „fromm streite für Fricka; was frommte mir eigener Wille? einen Freien kann ich nicht wollen; für Frickas Knechte kämpfe nun du!"

Brünnhilde versteht dieses seiner ursprünglichen Weisung widersprechende Gebot nicht und beschwört ihn, es zurückzunehmen; aber da braust er auf und bedroht sie mit seinem Zorn: „Siegmund falle, dies sei der Walküre Werk!" Er stürmt fort, und ganz betäubt bleibt Brünnhilde zurück: „so sah ich Siegvater nie"; all' ihre Freudigkeit ist von ihr gewichen. Traurig nimmt sie ihre Waffen auf und geht über das Bergjoch hinaus.

Gleichzeitig sind Siegmund und Sieglinde unterhalb desselben aufgetreten, sie hastig vorausschreitend, er ihr nach: „raste nun, gönne dir Ruh'." Denn in wilder Flucht ist sie bis hieher geeilt und will sich nicht besänftigen lassen. Mit jähem Schreck fährt sie auf und klagt sich an,

daß sie „ehrlos dem Edeln sich gab", weil sie vorher „dem Manne gehorcht, der ohne Minne sie hielt"; darum „darf sie dem Herrlichen nimmer gehören" und will weiter entrinnen. Er spricht ihr Trost zu und verheißt ihr Rache; das aber regt sie nur noch wahnsinniger auf: sie sieht im Geist schon Siegmund von Hundings Meute gehetzt und erlegt und bricht ohnmächtig zusammen. Er legt sanft ihr Haupt in seinen Schoß und beugt sich über sie mit zärtlicher Sorge.

Da erscheint Brünnhilde über ihnen, ihr Roß am Zaume geleitend. Es ist ein wundervolles Bild: wie Todesahnung weht es uns entgegen, und in düster-feierlichen Akkorden begleitet das Orchester die herrliche Erscheinung.*)

---

*) Motiv der Todverkündigung.



Notenbeispiel 68.

Endlich redet sie Siegmund an: „nur Todgeweihten taugt mein Anblick (erscheine ich); wer mich gewahrt, zur Wal kor ich ihn mir.“ Der Eindruck dieser Szene ist ein unbeschreiblicher; so ist die Weihe altgermanischen Heldentums noch nie geschildert worden.

Auf Siegmunds Befragen enthüllt ihm Brünnhilde, sie werde ihn nach Walhall führen; dort finde er Wälse und alle Helden: „Wotans Tochter reicht dir traulich den Trank“. Er ist tief ergriffen: „hehr bist du, und heilig gewahr' ich das Wotanskind“; aber eines vor allem muß er wissen: ob Sieglinde ihn dahin begleitet. Brünnhilde verneint es: „Erdenluft muß sie noch atmen“; da ist er rasch entschlossen: „grüße mir Walhall, grüße mir Wotan, grüße mir Wälse und alle Helden — zu ihnen folg' ich dir nicht!“ Er will's nicht glauben, daß er Hunding erliegen soll; denn er verläßt sich auf sein Schwert. Da nimmt sie ihm auch diesen Trost: „der dir es schuf, seine Tugend (Zauberkraft) nimmt er dem Schwert“; er aber ruft heftig: „schweig' und schrecke die Schlummernde nicht!“ Jetzt weiß er, daß er verloren ist: „Schande ihm, der das Schwert mir schuf!“ Ihn verlangt nicht zum Göttersaal; bei der Geliebten will er bleiben: „Hella (der Erdboden) halte mich fest!“

Brünnhilde ist tieferschüttert: „so wenig achtest du ewige Wonne? alles wär' dir das arme Weib?“ Das kann sie nicht begreifen. Siegmund aber nennt sie fühllos und meint, sie wolle sich weiden an seinem Weh. Da wächst ihre Ergriffenheit: „Siegmund, befiehl (vertraue) mir dein Weib!“ Aber davon will er nichts wissen; und obwohl sie hinzufügt: „um des Pfandes willen, das wonnig von dir es empfing“, zückt er verzweifelnd sein Schwert: „zwei Leben lachen dir hier — nimm sie mit einem Streich!“ Im Sturm heftigsten Mitgefühls fällt ihm Brünnhilde in den Arm; hingerissen von seiner Treue beschließt sie, gegen Wotans Gebot ihm den Sieg zu verschaffen.

Schon hört man Hundings Hornruf; sie muntert Siegmund zum Kampf auf und stürmt fort. Er legt Sieglinde,

die noch immer schlummert, sanft auf den Steinsitz; bei seinen Worten: „der Traurigen kos't ein lächelnder Traum“ kehrt im Orchester leise die innige Melodie seines Frühlings- und Liebes-Liedes aus dem ersten Aufzug wieder. Nach innigem Abschied wendet er sich dem Hintergrunde zu und verschwindet in dem „finsteren Gewittergewölk“, das sich über dem Felsjoch immer dichter ausbreitet.

Von nun an liegt es schwer und dumpf über der ganzen Szene. Sieglinde, erst von dem Untergang des elterlichen Hauses träumend, dann jäh erwachend, ruft Siegmund zu Hilfe und sieht sich allein. Seine und Hundings Stimme vernimmt man in kurzer Wechselrede aus dem Nebel; einzelne Blitze erhellen auf Augenblicke das Bergjoch.

Man sieht, wie die Todfeinde aufeinander eindringen; Brünnhilde schwebt schützend über Siegmund; aber in glühend rötlichem Schein tritt ihm Wotan entgegen und streckt gebietend seinen Speer aus: „zurück vor dem Speer! in Stücken das Schwert!“ Siegmunds Waffe zerspringt, Hunding stößt ihn nieder.

Alles das geht sehr rasch vor sich; ebenso hastig erscheint Brünnhilde wieder im Vordergrunde bei der leblos zusammengesunkenen Sieglinde und hebt sie zu sich auf: „zu Roß, daß ich dich rette!“ Beide verschwinden in eine Seitenschlucht.

Wieder gewahrt man dann Wotan, wie er Hunding zu Fricka weist, bis dieser vor des Gottes „verächtlichem Handwink“ tot zu Boden sinkt. Dann aber fährt Wotan auf in furchtbarer Wut: schreckliche Strafe droht er der ungehorsamen Brünnhilde und verschwindet unter Blitz und Donner.

In diesem inhaltsreichen zweiten Aufzuge findet das im ersten so glorreich eingeführte Wälsungenpaar ein tragisches Ende: Siegmund fällt von Hundings Hand; Sieglinde wird gerettet, aber nur, um bald, wie wir im

„Siegfried“ sehen werden, bei der Geburt ihres Knaben zu sterben.

Wagner läßt Siegmunds Schwert an Wotans Speer zerspringen, wie in der Wölsunga-Saga; aber es ist dasselbe zu erhöhter poetischer Bedeutung verwendet, wie sich ebenfalls im „Siegfried“ zeigen wird. Daß Hunding vor Wotans „verächtlichem Handwink“ tot niedersinkt, ist in des Gottes Stimmung begründet: der „Knecht“ taugt nicht nach Walhall.

Ganz frei erfunden ist die Szene zwischen Siegmund und Sieglinde allein, und die wundervolle der beiden mit Brünnhilde zusammen: in der ersteren herrscht Elend und Verzweiflung, in der letzteren ernste Todesweihe.

Wagner hat es verstanden, die altgermanischen Vorstellungen von Heldentum und Heldentod ergreifend zu verlebendigen.

Brünnhildes Erscheinung wirkt hochpoetisch. Sie tritt als bedeutendste Figur mitten in das Drama, ihre Gestalt gehört zu Wagners vollendetsten Schöpfungen. Wotan hat sie und ihre acht im dritten Aufzug auftretenden Schwestern, die Walküren, mit Erda, der ewigen Wala, der Wahrerin alles Wissens, erzeugt, die er mit Liebeszauber zwang.

Brünnhilde ist Wotans Lieblingskind, das Abbild seiner eigensten Gedanken, die Verkörperung seines Willens.

Ihr Name wird in der Wölsunga-Saga so erklärt, daß sie mit dem Panzer (altnordisch brynia) in den Kampf (altnordisch hildr) zieht; außerdem ist sie mit Helm, Schild und Speer bewaffnet. Ähnliche Namen tragen ihre Schwestern. Die Walküren reiten zur Wal und küren die Helden, die sie zum Kampfe befeuern. Wal heißt, wie wir aus dem „Rheingold“ wissen, „Tod“ und „Todesfeld“, mit besonderem Bezug auf die in ruhmvollem Streit fallenden Helden. Diese beruft Wotan durch die Walküren zu sich nach Walhall; denn er braucht sie als Kampfgenossen für die letzte große Entscheidung.

Die höchste Glorifizierung altgermanischen Heldentumes ist in dieser Vorstellung ausgeprägt: und Wagner

hat sie in der Schilderung, die Brünnhilde dem Siegmund von der Walhall-Herrlichkeit entwirft, vortrefflich versinnbildlicht. Deshalb wird auch das majestätische Motiv Wotans geradezu als Walhall-Motiv bezeichnet.*)

Heißt also Walhall die Halle der toten Helden (der Einherier), so bedeutet Walküre die Schlachtjungfrau, welche die Helden zur Wal „kürt", d. h. zum Todeslose wählt. Es ist eine der poetischsten Ideen der altgermanischen Sage, von Wagner in ihrem vollen Wert erkannt und glänzend wiedergegeben. Wotan, der Herr der Schlachten, daher „Heervater" und „Siegvater" genannt, entsendet die Walküren; seinen Befehl haben sie auszuführen.

Hier ist es nun Brünnhilde, die seinem Gebote trotzt. Dieser Ungehorsam kommt in den altnordischen Sagenquellen auch vor; aber Wagner hat ihn wieder ganz besonders motiviert und zu hervorragender Bedeutung erhoben. Wie ergreifend, wenn die ernste Todverkünderin in ihrer kalten Göttlichkeit vor Siegmund tritt und von seiner liebenden Hingebung bis zur flammenden Begeisterung für seine Rettung, bis zum völligen Vergessen ihrer selbst und ihrer Sendung hingerissen wird! Wie furchtbar aber für Wotan, dem sein „trautestes Kind" nicht gehorcht! Wie standen sie sich kühn und stolz beim Beginn dieses Aufzugs gegenüber; wie übermütig frohlockend klang der erste, elementar hervorbrechende Jauchzer Brünnhildes; wie schmiegte sie sich bittend und schmeichelnd zu Füßen des Vaters, der ihr seine Schmach und Not in dumpfem Selbstgespräch klagte; wie erschreckte sie der Ausbruch seiner Verzweiflung — und jetzt, jetzt hat sie ihm getrotzt, hat das Unerhörte gewagt, und er muß sie mit unerbittlicher Strenge bestrafen!

Wir werden im dritten Aufzuge sehen, wie erschütternd die Vollstreckung der Strafe wirkt; hier aber gilt es, uns klar zu werden, daß Wagner in der Tat die Tragödie

---

*) Notenbeispiel Nr. 64 Seite 207.

auch der Götter uns vorführt. Schon der ganze, frei erfundene Streit mit Fricka ist eine Demütigung für Wotan; denn er muß sich sagen lassen, daß sein ganzer Plan mit den Wälsungen eine böse Selbsttäuschung war; darum klagt er: „in eigener Fessel fing ich mich, ich Unfreiester aller.“ Er hat Siegmund, der kein freier, vom Götterverhängnis unabhängiger Held ist, der Fricka als der Hüterin der Sitte und Ehe geopfert; ohnmächtig sieht er das Ende für sich und die Götter nahen. Da empört sich gegen ihn auch noch sein Lieblingskind, seine „Wunschmaid“, sein „eigener Wille“: was er so gern getan hätte und nicht tun konnte, das wagt Brünnhilde wenigstens zu versuchen. Er „sank so tief“, daß „zum Schimpf der eigenen Geschöpfe“ er ward; diese seine Befürchtung ist wahr geworden.

Wir sehen wohl, Wotan und mit ihm die Götter stehen an der tragischen Wende ihres Geschicks. Noch ist nicht abzusehen, woher ihnen Hilfe werden soll. Nur auf eines haben wir dabei noch zu achten: die Trümmer des an Wotans Speer zersprungenen Schwertes Notung hat Brünnhilde mit Sieglinde gerettet; der dritte Aufzug wird uns die Weissagung enthüllen, die sich an den Sprossen und an die Waffe der Wälsungen knüpft.

Dritter Aufzug.

Die Orchestereinleitung, gewöhnlich „der Walkürenritt“ genannt, schildert das wilde, kampfesfreudige Wesen der Schlachtjungfrauen Wotans mit allen Mitteln moderner Kunst; es ist das eines derjenigen Stücke Wagners, in denen sich seine Eigenart, aber auch sein blendendes koloristisches Talent mit rücksichtsloser Energie kundgibt. Nur darf man solche Musik nicht etwa nach dem betäubenden Eindruck einer Konzertaufführung beurteilen; sie gehört ins Theater,

wo sie die Bühnenwirkung der folgenden Szene aufs glücklichste vorbereitet.

Es ist uns, als sähen wir in den verwegenen Rhythmen*) die leuchtenden Gestalten auf ihren Rossen jagen; und wirklich soll, wenn der Vorhang aufgeht, das Auftreten der einzelnen *Walküren* in solcher Weise veranschaulicht werden. Es sollen im Hintergrunde Wolkenzüge wie vom Sturm gepeitscht vorübertreiben, und in diesen soll von Zeit zu Zeit Blitzesglanz ausbrechen, in welchem Roß und Maid auf Augenblicke sichtbar werden.

Im Vordergrunde der Szene, die den wilden Gipfel eines Felsberges darstellt, lagern zu Beginn schon vier Walküren, in voller glänzender Waffenrüstung; nach und nach gesellen sich ihnen ebensoviele hinzu. Jeder Neuankommenden tönt der „Hojotoho"-Ruf der Schwestern, den wir aus dem zweiten Aufzuge kennen, jauchzend entgegen.**)

Mit ganz kurzen Sätzen gelingt es Wagner, das Gespräch charakteristisch zu gestalten: „die *Rosse* entzweit noch der *Helden Zwist*"; denn nach alter Vorstellung überträgt sich die Gegnerschaft der Recken auch auf ihre treuen Tiere.

Endlich sind die Walküren versammelt, um „Wotan die Wal zu bringen"; nur Brünnhilde fehlt noch. *Siegrune* sieht sie daherjagen, mit einer *Frau* statt eines gefallenen Helden im Sattel. Betroffen und lebhaft erregt eilen die Walküren ihr entgegen; atemlos tritt sie auf, die von ihr gerettete Sieglinde geleitend, und fleht den Schutz ihrer

---

*) Motiv der Walküren.

a.

b. u. s. w.

Notenbeispiel 69.

**) Notenbeispiel Nr. 67 Seite 216.

Schwestern an: „Heervater hetzt mir nach.“ Sie erzählt kurz, warum sie vor Wotan flieht; schon naht es von Norden, wie Gewittersturm: „Heervater reitet sein heiliges Roß.“ Aber keine von den Walküren wagt es, der Ungehorsamen ihren Renner zu leihen zu weiterer Flucht.

Sieglinde beschwört ihre Retterin, sich nicht um sie zu sorgen, sondern sie sterben zu lassen; Brünnhilde aber verkündet ihr mahnend: „ein Wälsung wächst dir im Schoß!“ Da stürzt die Unglückliche auf die Knie: „rette mich! rette mein Kind!“, und Brünnhilde beschließt, für sie sich Wotans Rache als Opfer zu bieten. Sieglinde soll fliehen, gen Osten in den Wald, wo Fafner den Hort des Nibelungen hütet; dort ist sie sicher; Wotan meidet den Ort.

Und Herrliches wird ihr verheißen: „den hehrsten Helden der Welt hegst du, o Weib, im schirmenden Schoß“; diese Worte singt Brünnhilde in der stolzen Melodie, die später zum Motive Siegfrieds wird.*) Gleich darauf nennt sie ihn auch selbst: Sieglinde soll „die starken Schwertesstücken“ verwahren; Siegfried wird sie neugefügt zum Siege schwingen. Da bricht Sieglinde aus in größter Rührung: „o hehrstes Wunder! herrlichste Maid!“ Es ist die wundervolle Melodie der triumphierenden Liebe, die wir am Schluß der „Götterdämmerung“, das ganze Werk krönend, wieder hören werden.**)

Sieglinde eilt rechts ab; gleich darauf tönt Wotans zürnende Stimme von außen, und in ängstlicher Hast flüchten die Walküren auf den Felsen zur Seite, Brünnhilde

*) Motiv des Siegfried.



Notenbeispiel 70.

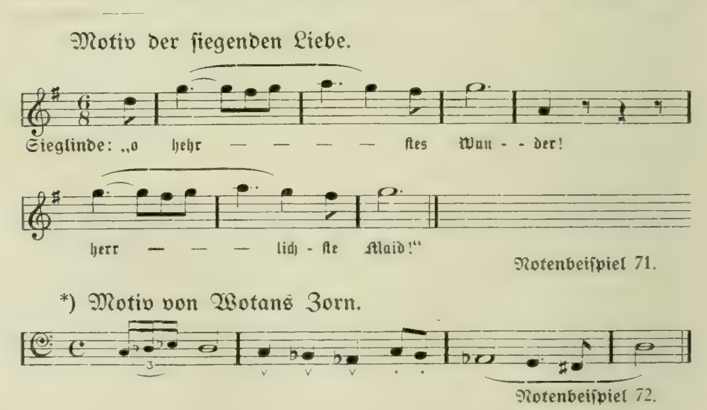
**) Notenbeispiel Nr. 71 Seite 230.

zwischen sich verbergend. Wotan tritt auf und fordert gebieterisch die Auslieferung der Schuldigen; der flehende Gesang der Walküren rührt ihn nicht; drohend schreitet er auf sie zu und hält ihnen das Verbrechen vor, das er strafen will. Hier hat Wagner dem grollenden Gotte Worte und Töne von packender Gewalt in den Mund gelegt; unerbittlich wiederholt das Orchester das Motiv seines Zornes.*)

Wie er aber fragt, ob denn Brünnhilde feig der Strafe entfliehen wolle, da schreitet diese, in demütiger, aber fester Haltung vor: „hier bin ich, Vater; gebiete die Strafe!“ Dieser Moment ist wundervoll; bang lauschen die Walküren, was nun Wotan über sein Lieblingskind verhängen wird. Mit ergreifenden Worten erinnert er sie an alles, was sie durch ihren Ungehorsam verscherzt hat, sie, seine „Wunschmaid“, „Schildmaid“, „Loskieserin“ und „Heldenreizerin“, sie, die Walküre, die ihm Sieger in seinen Saal geführt, die beim Mahle „traulich das Trinkhorn ihm gereicht“, sie hat sich selbst von ihm geschieden, sie brach den Bund; nun ist sie verstoßen und von seinem Angesicht verbannt.

In dieser herrlichen, weichen Gesangstelle hat Wotan ihr noch einmal die ganze Walküren-Herrlichkeit geschildert; nun zeigt er ihr, unbeirrt durch den Weheruf

Motiv der siegenden Liebe.



Notenbeispiel 71.

*) Motiv von Wotans Zorn.

Notenbeispiel 72.

ihrer Schwestern, was ihr künftiges Los ist, das sie dafür eintauscht. Fortan ist sie nur mehr, „was so sie noch ist"; wehrlos schließt er sie in Schlaf, daß „der Mann sie fange, der sie findet und weckt". Aller Göttlichkeit entkleidet, gibt er sie dem blinden Zufall preis. Entsetzt bitten ihn die Walküren, einzuhalten mit dem Fluch; sie alle träfe ja der Schimpf. Aber Wotan wiederholt es: die Maid wird einem Mann gehorchen müssen — „am Herde sitzt sie und spinnt, aller Spottenden Ziel und Spiel!"

Lautaufschreiend über diese furchtbare Demütigung stürzt Brünnhilde zu Boden; Wotan aber weist die vor Schrecken zitternden Walküren fort und bedroht jede, die zu der Verlorenen halten wolle, mit der gleichen entsetzlichen Strafe. Mit gellendem Wehegeschrei fahren sie auseinander; man hört und sieht sie alsbald auf ihren Rossen davonjagen.

Allmählich legt sich der Sturm; die Abenddämmerung sinkt herein. Wotan steht unbeweglich. Brünnhilde richtet sich langsam auf und beginnt leise, demütig und ergreifend zu fragen, ob sie denn solch erniedrigende Strafe verdient habe. Wieder eine Stelle von überwältigend rührendem Ausdruck; es ist uns, als müsse Wotan schon hier seine starre, finstere Haltung ändern.

In schlichten, unendlich eindringlichen Worten schildert sie ihm, wie ihre Tat nur der Ausfluß seines eigenen echten Willens gewesen, wie unwiderstehlich die Begegnung mit Siegmund auf sie gewirkt; er selbst hat ihr ja die Liebe zu dem Wälsung „ins Herz gehaucht" — so trotzte sie seinem Gebot. Aber Wotan erwidert ihr zornig, sie habe eben getan, was er selbst nicht durfte; in einem „üppigen Rausch wonniger Rührung" hat sie „lachend der Liebe Trank" genossen, während ihm „göttlicher Not nagende Galle gemischt" ward.

Hier sehen wir wieder, wie bitter schmerzlich Wotan seine Unfreiheit empfindet; für ihn gibt es keine Lösung als den Untergang. Brünnhilde aber hat sich von ihm los-

gesagt; „der Gott darf ihr nicht mehr begegnen". Statt Wotans Not zu teilen, hat sie nur ihrem Herzen gefolgt; der Liebe, der sie ohne Reflexion gehuldigt, wird nun ihre ganze Zukunft geweiht.

Sie fühlt, daß es für sie keine Rückkehr mehr gibt; sie ergibt sich in ihr Los und bittet nur mehr um eines: „dem feigen Prahler gib mich nicht preis; nicht wertlos sei er, der mich gewinnt." Wotan will es ablehnen, den „herrischen Mann", dem sie folgen muß, für sie zu wählen. Sie erinnert ihn an den edeln Stamm der Wälsungen, dem „der weihlichste Held" entblühen wird; aber Wotan will davon nichts hören, will Sieglinde nicht schützen. Ja, als Brünnhilde ihm von Siegmunds Schwert spricht, fährt er grimmig darein: „das ich ihm in Stücken schlug." So will er ihr alles verweigern, nur die Strafe vollstreckt sehen, dann sie auf immer verlassen. Noch einmal kündigt er sie ihr an: „in festen Schlaf verschließ' ich dich; wer so die Wehrlose weckt, dem ward, erwacht, sie zum Weib."

Da stürzt sie vor ihm auf die Knie und fleht mit unwiderstehlicher Gewalt um Abwendung der „gräßlichen Schmach". Bis zur Wildheit steigert sich ihr Begehren: nur ein „furchtlos freiester Held" möge sie finden; Feuersglut solle ihren Fels umlodern, daß kein Feiger ihr nahe. Prophetisch hat sie dabei wieder in der Melodie des Siegfried-Motivs*) gesungen. Das Orchester aber nimmt in vollem Glanz das große Motiv auf, mit dem gleich darauf Brünnhildes Schlummer bezeichnet wird; und überwältigt schließt Wotan sein „kühnes, herrliches Kind" in die Arme.

Sein nun folgender Gesang ist als „Wotans Abschied" populär geworden; in innigen Worten und tiefergreifender Melodie sagt er ihr Lebewohl und sichert ihr die Gewährung ihrer letzten Bitte zu. Wundervoll ist zumal die Stelle: „der Augen leuchtendes Paar"; im Orchester ist

*) Notenbeispiel Nr. 70 Seite 229.

bei den Worten: „flammende Glut umglühe den Fels“ das züngelnde Motiv des Feuergottes Loge eingeführt; bei der prophetischen Stelle: „denn einer nur freie die Braut, der freier als ich, der Gott“, ertönt das Motiv Siegfrieds, und endlich bei „des Lebewohles letztem Kuß“ tritt besonders weich und innig das Schlummermotiv ein.

Zuletzt küßt ihr Wotan, die Gottheit von ihr nehmend, beide Augen zum Zauberschlaf und legt sie, von ihren Waffen bedeckt, sanft unter der breiten Tanne nieder. Dann ruft er Loge herbei, daß er feurig den Fels umlodere, und „weist dem rasch anschwellenden Flammenmeer den Umkreis des Felsens mit seiner Speerspitze als Strömung an“. Seine letzten Worte: „wer meines Speeres Spitze fürchtet, durchschreite das Feuer nie“, singt er, noch einmal mit deutlichem Hinweis auf die Zukunft, im Siegfried-Motive*) und verläßt langsam die Szene.

Nun liegt Brünnhilde schlafend, auf dem Gipfel des Walkürenfelsens, inmitten der Waberlohe. Das grandiose Orchesterspiel verbindet das Schlummermotiv**) mit dem des Feuerzaubers***); rührend erklingt noch einmal Wotans Abschiedsklage†); und prophetisch deutet das vergrößerte Siegfried-Motiv††) auf Brünnhildes kommenden Retter.

---

*) Notenbeispiel Nr. 70 Seite 229.

**) Schlummermotiv.



Notenbeispiel 73.

***) Notenbeispiel Nr. 74 Seite 234.

†) Notenbeispiel Nr. 75 Seite 234.

††) Notenbeispiel Nr. 76 Seite 235.

Der ganze dritte Aufzug ist den Walküren gewidmet. Sie sind mit einer Lebendigkeit vorgeführt, wie es nur einer wahrhaft schöpferischen Phantasie gelingen will. Die Szene, wie sie sich sammeln, mit jubelndem Kampfruf sich grüßen und in wilder Anmut sich tummeln, ist in Idee und Ausführung etwas ganz Neues, dichterisch wie musikalisch ohne irgend ein Vorbild erfunden.

Die Bestrafung der Brünnhilde ist zwar der Edda, der Hauptquelle altnordischer Sagen, entnommen, doch aber frei umgedichtet. Dort sticht Wotan die Ungehorsame mit dem Schlafdorn; sie gelobt, sich keinem zu vermählen,



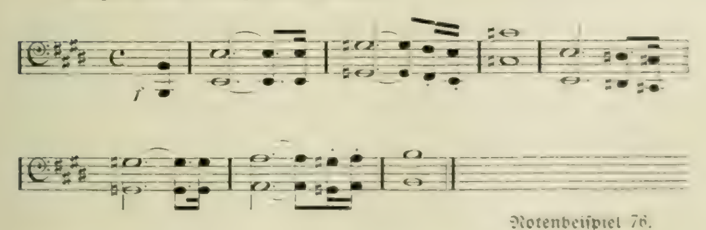
der Furcht kenne; darauf umgibt er sie mit der Waberlohe (altnordisch vafrlogi), in welcher sie gewappnet schläft.

Wagner fügt zuerst die ungemein ausdrucksvolle Szene mit Sieglinde zu und läßt dieser durch die wie ihre Mutter (Erda, die Wala) schicksalskundige Brünnhilde weissagen, daß sie „den hehrsten Helden der Welt“ (Siegfried) gebären werde. Sie rät ihr zugleich, gen Osten in den Wald zu fliehen, wo Fafner haust; denn Wotan darf diesem den verhängnisvollen Ring, den er ihm im „Rheingold“ als Entgelt für die verpfändete Göttin Freia bot, nicht wieder gewaltsam abfordern und meidet deshalb des Riesen Höhle. Schließlich gibt Brünnhilde der flüchtenden Sieglinde die Trümmer von Siegmunds Schwert (Notung) mit und verkündet den Namen desjenigen, der es dereinst neu schwingen soll: Siegfried. So ist nicht nur vielfach auf die Handlung des „Rheingold“ zurückgegriffen, sondern auch auf den Inhalt des „Siegfried“ bedeutungsvoll hingewiesen.

Und nun die unvergleichliche Schlußszene. Hier erscheint Wotan, der im zweiten Aufzuge der Wucht der über ihn hereinbrechenden Tragik zu erliegen schien, in majestätischem Groll; dem ungehorsamen Kinde gegenüber ist er noch der mächtige, strafende Gott. Wir begreifen, daß die Walküren vor ihm zittern: erschrocken weichen sie zurück vor „Siegvaters“ Zorn. Wir sehen ein imponierendes Bild

---

Vergrößertes Siegfried-Motiv.



Notenbeispiel 76.

seiner Herrschaft über Helden und Schlachten; „Heervater" und „Walvater" ist er genannt, und die von ihm selbst gezeugten Schlachtjungfrauen müssen ihm gehorchen.

Alles aber, was zwischen Wotan und Brünnhilde vorgeht, ist getränkt von Poesie. Weit über das Vorbild der Edda hinaus ist ihr Verhältnis verklärt: sie ist sein Liebling; mit ihr opfert er sein Eigenstes und Bestes. Je herrlicher er schildert, was sie ihm gewesen, desto furchtbarer erscheint die Strafe, die alledem ein jähes Ende bereitet. Von dem Augenblicke an, da beide alleingelassen sind, werden wir im Innersten ergriffen.

Brünnhilde ist einem unwiderstehlichen Herzensdrange gefolgt und weiß wohl, daß Wotans innerster Wunsch ihr Recht gab. Er aber handelt im Zwange der Not, im Banne des Göttergesetzes: den er liebte, durfte er nicht retten; die es für ihn tat, muß er verstoßen. Darum gibt er sich selbst verloren, nicht aus Schwäche, sondern aus Schuld; er kann das Verhängnis nicht wenden, so wird es sein eigener Wille, ein Ende zu machen. Brünnhilde aber, die sich durch ihren Ungehorsam von ihm lossagte, ist dadurch, ohne es noch zu ahnen, frei geworden.

Jetzt freilich graut ihr, der Walküre, vor der entsetzlichen Strafe, die ihr ganzes bisheriges Wesen vernichtet; das neue Dasein, dem sie dadurch zugeführt wird, kennt sie nicht und kann es nur schaudernd erfassen. Mit wunderschöner Wendung läßt Wagner sie selbst die schützende Waberlohe von Wotan erbitten; die gehäuften Hinweise auf den „furchtlos freiesten Helden" (Siegfried) sind vielleicht, zumal in ihrem Munde, etwas zu deutlich.

Noch einmal aber bricht in Wotans wundervollem Abschiedsgesang seine ganze Wehmut ergreifend durch: er muß sein Kind dem lassen, der freier ist, als er selbst; einem „glücklicheren Mann" wird der Stern ihres Auges glänzen, das „dem unseligen Ewigen" für immer sich schließt. Statt des Schlafdorns wählt Wagner poetisch den Kuß auf beide Augen, der die Gottheit von ihr nimmt.

Alles ist weicher, inniger, aber auch poetischer gestaltet als in der Edda. Noch ruft Wotan den Feuergott Loge herbei, der sich, wie er es am Schlusse des „Rheingold“ beschloß, zur „leckenden Lohe“ gewandelt hat, und gebietet ihm, den Felsen zu umlodern; dann muß er sich wegwenden: sein Reich ist aus.

Schlafend liegt Brünnhilde, wie das Dornröschen unserer deutschen Sage; wir aber wissen, wer sie erwecken wird.

Siegfried.

Der „zweite Tag" des „Bühnenfestspiels" „der Ring des Nibelungen" ist nach dem Helden benannt, dessen Erscheinen die „Walküre" vorausverkündigt und dessen Gestalt uns nunmehr in strahlendem Glanze entgegentritt.

Es ist nicht der Siegfried des Nibelungenliedes, auch nicht der Siegfried der altnordischen Sage, den Wagner uns verlebendigt. Es ist eine eigenartige dichterische Schöpfung, frei angelehnt an die deutsche Sage, auch mit Zügen aus der Edda bereichert, aber vor allem im großen Zusammenhang des ganzen Dramas erfunden und selbständig gehalten.

Siegfrieds Jugend und die ersten großen Taten, die er in überschäumender Kraft und Frische vollbringt, werden uns in einer Weise vor Augen geführt, die sofort unsere volle freudige Teilnahme gewinnen muß. Seine eigene Geschichte ist an und für sich im höchsten Grade fesselnd und ohne weiteres verständlich. Aber seine ganze Umgebung bedarf zusammenhängender Erklärung. Er greift in die Entwicklung eines Dramas ein, welches auch das Geschick der Götter mitumfaßt.

Darum tritt der Wanderer (Wotan) auf; darum erscheint Erda (die Wala); und nicht minder sind die feindlichen Mächte, Fafner, der Riese, dann Mime und Alberich, die Niblungen, von Bedeutung für die Handlung.

Das „Rheingold" zeigte uns die Verschuldung der Götter, das Wanken ihrer von dämonischen Gegnern bedrohten Macht. Die „Walküre" enthüllte Wotans vergeblichen Versuch, aus dem Stamm der Wälsungen einen Helden zu gewinnen, der das Unheil abwenden könne; er mußte nicht nur Siegmund und Sieglinde opfern, sondern auch sein Lieblingskind, die ihm ungehorsam gewordene Brünnhilde verstoßen. Doch aber ward zu wiederholten Malen verheißungsvoll auf Siegfried hingewiesen; und nun sehen wir, wie dieser in der Tat ein freier Held ist, und wie seine Taten zugleich das Götterverhängnis mitentscheiden. In solchem Zusammenhang erst begreifen wir seine volle Bedeutung.

Erster Aufzug.

Ein kurzes sinnendes Vorspiel leitet ein. Bald vernehmen wir wohlbekannte Klänge: das aus dem „Rheingold" herstammende Schmiedemotiv*) und die in der „Walküre" schon auf das Schwert des Siegmund (Notung) bezogene Fanfare.**)

Der Vorhang geht auf: die Bühne zeigt uns eine als Schmiedewerkstatt eingerichtete Felsenhöhle, in welcher der ebenfalls schon im „Rheingold" auftretende Zwerg Mime,

*) Schmiedemotiv.

Notenbeispiel 77.

**) Motiv des Schwertes.

Notenbeispiel 78.

ein Niblung, am Ambos sitzt und unruhig hämmert. Er ist unmutig darüber, daß er dem jungen Siegfried kein Schwert schmieden kann, das dieser nicht wie Kinderspielzeug zerbräche.

Freilich die Trümmer von Siegmunds Schwert Notung, das in der „Walküre" an Wotans Speer zersprang, die würden wohl halten, wenn er sie nur wieder zusammenschweißen könnte. Mit dieser Waffe würde Siegfried auch sicher den Fafner töten, der sich vom Riesen zum Drachen gewandelt hat und so den im „Rheingold" gewonnenen Hort und Ring des Niblungen Alberich hütet. Würde aber Fafner erlegt, so könnte Mime die ganze Beute an sich reißen; Siegfried würde ja ihren Wert gar nicht kennen — doch alle Schmiedekunst ist an Notung verloren.

Während Mime noch darüber jammert, tritt Siegfried, eine herrlich jugendliche Reckengestalt, vom Walde her auf und treibt lachend einen großen Bären an, den er auf Mime hetzt. Seine Rede läßt an kräftiger Derbheit nichts zu wünschen übrig: „friß ihn, friß ihn, den Fratzenschmied!" so lautet sein übermütiger Gruß. Als aber Mime ihm das neue, eben fertig gewordene Schwert zeigt, jagt er das Ungetüm wieder fort und greift begierig nach der Waffe. Kaum hält er sie in Händen, so zerschlägt er sie auch schon am Ambos und wirft wütend vor Ärger dem „schändlichen Stümper" die Stücken vor die Füße. Voll Unmut läßt er sich auf eine Steinbank zur Seite fallen; und wie Mime sich bemüht, ihn zu besänftigen, und ihm mit komischer Gefälligkeit Speise und Trank anbietet, schlägt ihm Siegfried alles aus der Hand mit den rasch berühmt gewordenen groben Worten: „Braten briet ich mir selbst; deinen Sudel sauf allein!"

Der tiefgekränkte Mime singt sich nun selbst ein Loblied auf seine Sorgfalt, mit der er Siegfried als Pflegevater von klein auf gehegt und gehütet und für die er statt Dank und Lohn nur immer Haß und Quälerei geerntet

hat. Die komische Sentimentalität in Wort und Melodie ist ganz ausgezeichnet getroffen.*) Zugleich erfahren wir daraus, wie Siegfried bei Mime aufgewachsen ist.

Wieder beruhigt, fragt nun der „hastige Knabe" den Zwerg, der doch so weise sei und ihn so vieles gelehrt habe, warum er ihm denn gar keine Zuneigung habe beibringen können. „Alle Tiere", sagt er ihm unverhohlen, „sind mir teurer als du"; und doch — das ist das Allerwunderlichste — doch kehrt er immer wieder zu ihm heim; wie kommt das? Mime meint, Siegfried müsse ihn eben doch lieb haben, „wie das Vögelein den Vogel"; denn „was die Alten den Jungen, das ist dir kind'schem Sproß der kundigsorgende Mime — das muß er dir sein — so mußt du ihn lieben!" Diese Zuversicht ist wieder sehr komisch; denn sie wird bös enttäuscht.

Siegfried faßt das Gleichnis mit dem Vogel auf und erzählt in wunderbar melodischem Gesange,**) wie er die Paarung der Tiere in der Natur beobachtet habe; dann fragt er mit sehr berechtigtem Rückschluß: „wo hast du nun, Mime, dein minniges Weibchen, daß ich es Mutter nenne?" Denn er ist ja von Mime darauf erzogen, diesen für seinen Vater zu halten.

Der Zwerg macht Ausflüchte, und Siegfried stimmt, leise parodierend, dessen Lied vom „zullenden Kind" an,

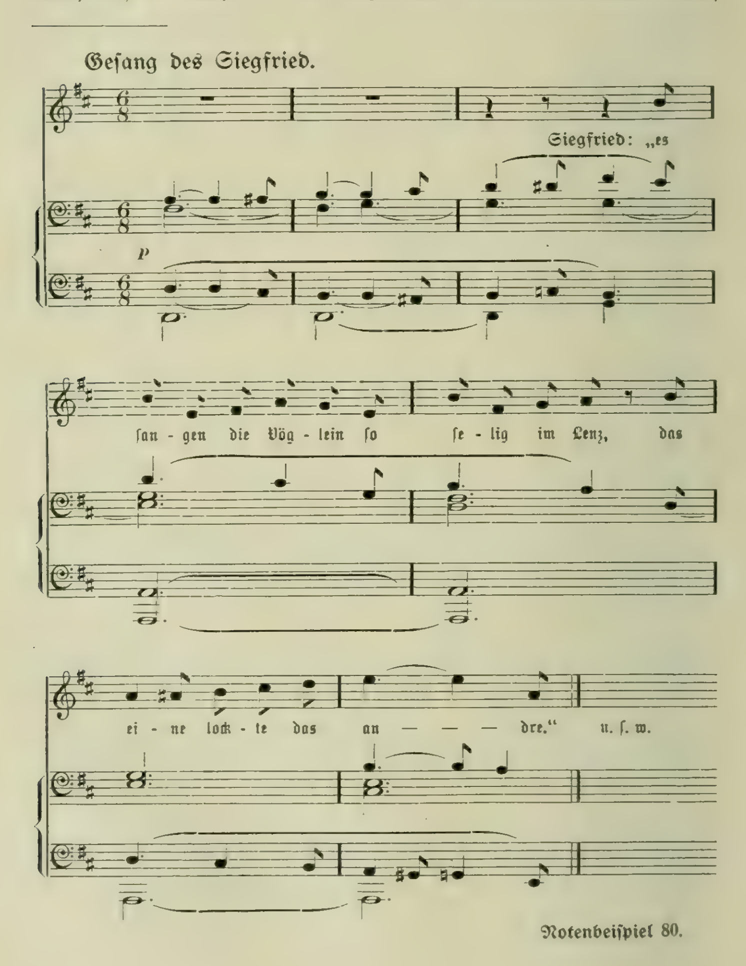
*) Lied des Mime.



Notenbeispiel 79.

**) Notenbeispiel Nr. 80 Seite 242.

um ihm zu schmeicheln und Auskunft zu erlangen. Mime versteigt sich in seiner Verlegenheit bis zu der gewagten Erklärung: „ich bin dir Vater und Mutter zugleich“; aber damit kommt er schlecht an. Siegfried hat auch beobachtet, wie „die Jungen den Alten gleichen“; im klaren Bach sah er auch — er singt das in seinem stolzen, aus



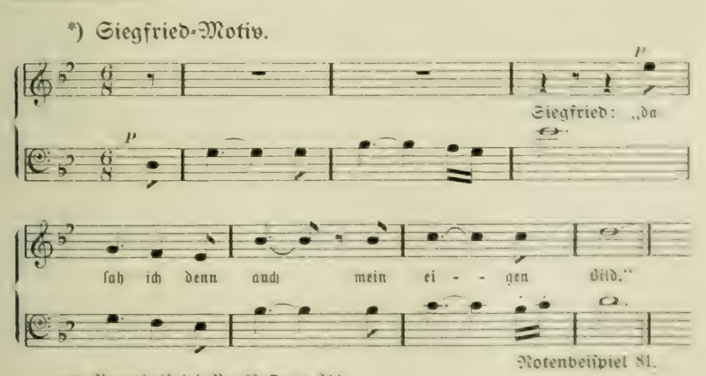
der „Walküre“ bekannten Motiv*) — sein eigen Bild und fand sich von Mime so verschieden wie den Fisch von der Kröte. Nun ist es ihm auch klar: nur darum kehrte er zu Mime heim, um von ihm zu erfahren, wer Vater und Mutter ihm sei.

Höchst ärgerlich will Mime noch einmal ausweichen; aber Siegfried, fest entschlossen, Gewißheit über sich selbst zu erlangen, packt und würgt ihn, bis er bekennt, was er weiß. „Nicht bin ich Vater noch Vetter dir“ — schon diese Mitteilung begleitet Siegfried mit froher Geberde: er ist nur Mimes Pflegekind. Dieser schildert ihm nun, wie seinerzeit ein fremdes Weib traurig bei ihm einen Sohn gebar: „sie starb — doch Siegfried, der genas“. Erschüttert fragt der junge Held: „so starb meine Mutter an mir?“ Das Orchester aber begleitet die ganze Stelle mit Klängen aus der „Walküre“, mit Motiven von Siegmund und seiner Liebe.**)

Mimes Erzählung, die erst einen trockenen Ton anschlug, ist zusehends wärmer geworden: „meinem Schutz übergab sie dich — ich schenkt' ihn gern dem Kind“ singt er sogar herzlich, fällt aber damit wieder in die Weise seines eigenen Lobliedes, dessen Wiederholung, so oft er auch ansetzt, Siegfried ihm kurz abschneidet. Mime nennt

---

*) Siegfried-Motiv.

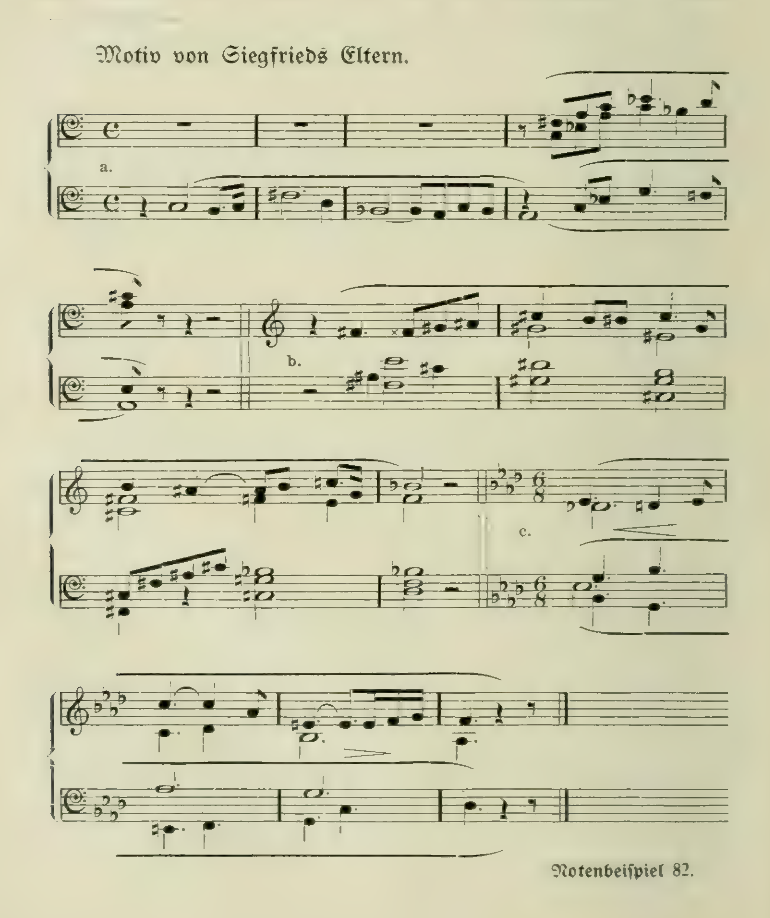


Notenbeispiel 81.

**) Notenbeispiel Nr. 82 Seite 244.

ihm nun auch die Mutter: sie hieß Sieglinde; vom Vater weiß er nichts.

Da aber Siegfried ein Zeichen der Beglaubigung fordert, weist er ihm die Trümmer eines zerbrochenen Schwertes, das der Vater in seinem letzten Kampfe führte, und dessen Stücken die Mutter „als schwachen Lohn für Mühe, Kost und Pflege da ließ". Begeistert fährt Siegfried auf: „und diese Stücken sollst du mir schweißen — dann



Motiv von Siegfrieds Eltern.

Notenbeispiel 82.

schwing' ich mein rechtes Schwert!" Erschrocken fragt Mime, was er dann wolle; er aber antwortet ihm mit jubelndem Gesang: „aus dem Wald fort in die Welt ziehn — dich, Mime, nie wiederzusehn!"

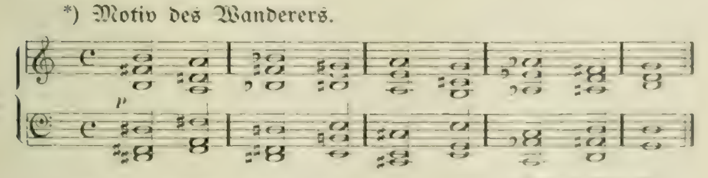
Hinaus stürzt der junge Held; ganz verblüfft bleibt der Zwerg zurück. Nun ist guter Rat teuer: wer schmiedet Notung (Siegmunds Schwert) ihm neu? Verzweifelnd knickt Mime hinter dem Ambos zusammen; da ertönen feierliche Akkorde,*) und der Wanderer (Wotan) tritt langsam auf.

Er grüßt Mime in ernstem Gesang; und obwohl dieser ihn wegweisen will, läßt er sich doch bei ihm am Herde nieder und „bietet sein Haupt der Wissenswette zum Pfand". Drei Fragen soll Mime tun zu seinem Frommen; denn „mancher wähnte, weise zu sein; nur was ihm not tat, wußt' er nicht".

Aber Mime geht recht unschlau zu Werk; er frägt nur, welches Geschlecht „in der Erde Tiefen tage", welches „auf der Erde Rücken ruhe", und endlich, welches „auf wolkigen Höhen wohne". Der Wanderer nennt und schildert zur Antwort die Niblungen, dann die Riesen, wie wir sie im „Rheingold" kennen gelernt haben, und zuletzt die Götter, an deren Spitze Wotan mit seinem Speer „den Haft der Welt in der Hand hält". Majestätisch erklingt dazu sein uns zur Genüge bekanntes, besonders auf Walhall, seine Heldenburg, bezogenes Motiv.**)

Weil aber Mime nichts zu seinem Heil erfragt hat, soll er nun seinerseits dem Wanderer drei Fragen beantworten,

*) Motiv des Wanderers.



Notenbeispiel 83.

**) Notenbeispiel Nr. 84 Seite 246.

oder sein Haupt an diesen verlieren. Nach einigem Zögern erklärt er sich bereit. Die erste Frage betrifft Siegfrieds Abstammung von den Wälsungen, Wotans „Wunschgeschlecht“, wie die „Walküre“ sie darstellt; die zweite das Schwert, das Siegfried schwingen muß, um Fafner, den Drachen (Riesen) für Mime zu töten und ihm den Hort und Ring des Nibelungen (Alberich) zu gewinnen. Bis hieher weiß Mime vortrefflich Bescheid: er kennt das Schicksal der Wälsungen, deren Motiv gedämpft im Orchester erklingt;*) er kennt auch Notung, das „Wotansschwert“, das Siegmund aus dem Eschenstamm zog, das an Wotans Speer zersprang, und das in Siegfrieds Händen den Sieg gewinnen würde. Mit großer Selbstgefälligkeit meint Mime: „behalt' ich, Wandrer, mein Haupt?“

Aber nun tut dieser die entscheidende Frage: wer Notung, das Schwert, neu „schweißen“ werde. Da ist des



Zwergen Weisheit zu Ende; er bekennt seine Ohnmacht, und Wotan, der Wanderer, wendet sich zum gehen, indem er erklärt: „nur wer das Fürchten nie gelernt, schmiedet Notung neu!" Ihm verfallen bleibt auch Mimes Haupt; die wiederholte Verwendung des Siegfried-Motives*) sagt uns, daß er es ist, dem es allein gelingen wird, das Wunder zu vollbringen. Wieder bleibt Mime „wie vernichtet" zurück: Wotans Auge, das Sonnenlicht, hat ihn so geblendet, daß er im Geist schon den schrecklichen Fafner sieht und hinter dem Ambos zusammenknickt.

So findet ihn der jauchzend zurückkehrende Siegfried, dem er nun erklärt, warum er das Schwert nicht fertig gebracht habe. Was es mit dem Fürchten sei, kann Siegfried nicht verstehen, so gruselig ihm Mime auch den im Orchester vortrefflich gemalten Waldesschauer vorstellt; er meint, „sonderlich seltsam" müsse das sein: „sehnend verlangt's mich der Lust". Noch „steht ihm das Herz hart und fest"; aber bald wird er's erfahren, eine schlafende Frau wird's ihm lehren, vor der er in ungewohnter Erregung zittern wird. Darum ertönt im Orchester, zart und leise, das Motiv der schlummernden Brünnhilde,**) eine der poetischsten Stellen des ganzen Werkes.

Nun meint Mime, Fafner werde wohl Siegfried das Fürchten lehren; aber des jungen Helden Antworten zeugen von köstlicher Unerschrockenheit. Sie beschließen, Fafners Sitz, die Neidhöhle, aufzusuchen; vorher aber muß Notung wieder „geflickt" werden; und auf Mimes zweideutige Rede hin faßt Siegfried die Stücken und ruft begeistert: „des

*) Notenbeispiel Nr. 5 Seite 243.

**) Motiv der schlummernden Brünhilde.



Notenbeispiel 86.

Vaters Stahl fügt sich wohl mir; ich selbst schweiße das Schwert!"

Wie er sich nun an die Arbeit macht, die Glut schürt, die Stücken einschraubt, zerfeilt und schmelzt, das ist alles im Orchester mit unvergleichlicher Lebendigkeit wiedergegeben. Mime schaut dem tollen Treiben kopfschüttelnd zu: „nun ward ich so alt und hab' nicht so was geseh'n!" Aber er ahnt, daß es dem „kühnen Knaben" gelingt, und sinnt nun darauf, „sein Haupt zu bergen", das dem Furchtlosen verfallen ist. Es ist eine böse Klemme: entweder Siegfried tötet den Fafner — dann ist auch Mime nicht mehr sicher vor ihm; oder er lernt dort das Fürchten — dann erringt er auch den Ring für Mime nicht!

Während nun auf Mimes Mitteilung, das Schwert heiße Notung, Siegfried seine berühmten Schmiedelieder anstimmt, verfällt der tückische Zwerg darauf, ihm einen giftigen Labetrunk zu bereiten, den er ihm nach dem Drachenkampf reichen will.

In Siegfrieds Gesängen lebt eine wahrhaft elementare Kraft; daneben sind Stellen wie „einst färbte Blut dein falbes Blau" auch von tieferem poetischen Charakter. Komisch wirkt es, wie er Mime fragt, was er denn mit dem Topf mache, und ihn höhnt, daß er nun kochen lerne, während der Zwerg sich frohlockend den Erfolg seiner grausamen List ausmalt. Inzwischen hat Siegfried „den Stahl in Stangenform gegossen und wiederholt geglüht"; rotleuchtend zieht er ihn aus den Kohlen und hämmert ihn nun auf dem Ambos zurecht. Dazu singt er in gesteigerter, sieghaft tönender Weise: „schmiede, mein Hammer, ein festes Schwert!" bis zum Jubel: „Notung, neidliches Schwert, jetzt haftest du wieder im Heft!" und besonders poetisch: „dem sterbenden Vater zersprang der Stahl, der lebende Sohn schuf ihn sich neu."

Und eben wie Mime sich im Besitz von Fafners Gold träumt, seinen Bruder Alberich, der ihn im „Rheingold" peinigte, bestraft und sich selbst als „Walter des Alls" zu

sehen glaubt, da schwingt Siegfried triumphierend das neugeschmiedete Schwert und zerschmettert damit den Amboß, daß Mime zu Boden stürzt unter seinem Jauchzen.

Den entscheidenden Tag aus dem Leben des jungen Siegfried hat uns der erste Aufzug vorgeführt: er erfährt von Mime, der ihn großgezogen, wessen Stammes er ist, und schmiedet sich selbst das Schwert zu seinen Heldentaten. Diese Szenen sind von sprudelnder Lebendigkeit; so denken wir uns den wilden Knaben im Walde.

Wagners Dichtung ist hier sehr selbständig gewesen. In der Wölsunga-Saga, die wir in der „Walküre" als wichtigste altnordische Quelle für die Geschichte von Siegfrieds Eltern kennen gelernt haben wird Sigurd (Siegfried), der Sohn des Siegmund und der Hiördys (statt Sieglinde), am Hof des Königs Hialprek (Helfrich) erzogen; der zauberkundige Zwerg Regin („Ratgeber") unterrichtet ihn in allen ritterlichen Künsten und reizt ihn an, den Fafnir (Fafner) zu töten und dadurch den Hort („Schatz") der Niflungen (Niblungen) zu gewinnen.

Weit altertümlichere Züge finden sich in der deutschen Sage. Freilich nicht in der mittelalterlichen Fassung des Nibelungenliedes: dieses läßt Siegfried als Königssohn vom Niederrhein bei seinen Eltern heranwachsen; von seinen wunderbaren Taten, besonders dem Drachenkampf, erzählt dann der kundige Hagen dem Burgundenkönig Gunther in Worms.

Dagegen besitzen wir als weitere echte Quelle das Volkslied vom „hürnenen Siegfried" (gewöhnliche Namensform ist darin Seyfried), das in zahlreichen Drucken aus dem 16. Jahrhundert erhalten und 1889 von W. Golther (in der „Sammlung deutscher Neudrucke") wieder herausgegeben worden ist. Sein Inhalt spiegelt zum Teil sehr alte Sagen wieder und deckt sich im wesentlichen mit dem

des weitverbreiteten, in zahlreichen Ausgaben vielgelesenen Volksbuches vom „gehörnten Siegfried“. Dieses kennen wir aus den Erzählungen von Gustav Schwab („Buch der schönsten Geschichten und Sagen“ 1843), von Karl Simrock („die deutschen Volksbücher“ 1846) und anderen; auch neue Einzelausgaben sind davon erschienen, meist „für das Volk“ oder „für die deutsche Jugend“ bearbeitet. Eine treffliche Übersetzung des Volksliedes, aus dem das Volksbuch entstanden ist, bietet Simrock in seinem „Heldenbuch“. (Band 3: „das kleine Heldenbuch“ 1857.)

Hier wird nun berichtet, daß Siegfried allein, ohne Gefolge, als Recke auf Abenteuer auszog; es kommt sogar die Auffassung vor, daß er Vater und Mutter nicht kennt; diese hat Wagner feinsinnig verwertet. Der junge Held kommt im Wald zu einem Schmied, der ihn in die Lehre nehmen will; der „Knabe“ erweist sich aber als so stark und „mutwillig“, daß sein Meister ihn um Kohlen wegschickt, an eine „Linde“, damit ein dort hausender „Wurm“ ihn „abtun“ solle. Der zweite Aufzug wird uns wieder darauf hinführen.

Dazu stimmt im großen und ganzen auch die im 13. Jahrhundert auf Island nach deutschen Quellen verfaßte Thidrek- oder Wilkina-Saga. In dieser steht Thidrek, d. i. Dietrich von Bern (Verona) im Mittelpunkt der Erzählung; wie im Nibelungenlied berührt sich dessen Sagenkreis mit dem Siegfrieds, und so wird denn auch des Letzteren Jugend eingehend behandelt. Es heißt da, Siegfried sei von seiner Mutter im Walde geboren, dann zuerst von einer Hirschkuh gesäugt, weiterhin aber von dem Schmied Mime erzogen worden, der altnordisch Mimir heißt.

Alles das hat Wagner benutzt und dem Plan seines Dramas gemäß mit der Geschichte der Wälsungen verbunden. In der „Walküre“ haben wir gesehen, wie Siegmund, von Wotans Schutz verlassen, seinem Feinde Hunding erlag, und wie Sieglinde, von Brünnhilde gerettet, in den Wald fliehen

mußte. So ist es also kein Zufall, daß sie zu dem Zwerge kommt. Sie stirbt bei der Geburt Siegfrieds, wie Hiördys in der Wölsunga-Saga. Der aus dem „Rheingold" bekannte Mime ist bei Wagner der Bruder Alberichs, also wie dieser ein Niblung und damit Wotans und seines Helden Feind. Er erzieht denn auch den jungen Siegfried in selbstsüchtiger Absicht: derselbe soll für ihn Fafner, den Riesen-Drachen, töten und Ring und Hort für ihn gewinnen.

So erblicken wir alles in bedeutungsvollem Zusammenhang. Mime trachtet nach dem Golde, an dem „maßlose Macht" hängt; Alberich hat es im „Rheingold" an Wotan, dieser wieder an Fafner verloren. Nun handelt es sich darum, ob der Niblung es zurückgewinnt, oder ob Siegfried als freier Held es selbst besitzen soll.

Das Schwert (Notung) ist nach der Wölsunga-Saga dem Siegmund von Wotan verliehen; Wagner nimmt diesen Zug auf, der bei ihm um so poetischer wirkt, als nun der Sohn des Vaters Waffe führen soll. Daß er es sich selbst neu schmiedet, ist eine besonders glückliche Idee: das eigentümliche Verfahren dabei ist der Thidrek-Saga entlehnt, wo der berühmte Schmied Wieland auf ebensolche Weise ein Schwert herstellt.

Frei erfunden sind alle Einzelheiten in den Szenen mit Mime. Siegfrieds wilde, durchaus ursprüngliche Kraft und Natürlichkeit, welche zu schildern Wagner bis hart an die Grenzen ästhetischen Ausdrucks gegangen ist, paart sich von dem Augenblick an, wo er nach Vater und Mutter frägt, mit einer warmen Empfindung, deren innige Zartheit uns besonders noch im zweiten Aufzug entzücken wird.

Der Schluß ist ganz heldenhafte, ungestüm triumphierende Freude und Kühnheit, in Wort und Ton hinreißend gestaltet. Das übermütige Zerschmettern des Ambosses kommt ebenso im Volkslied vor: „er schlug entzwei das Eisen, den Ambos in den Grund"; und Uhland singt ihm nach: „Siegfried den Hammer wohl schwingen kunnt';

er schlug den Ambos in den Grund". („Siegfrieds Schwert" 1812.) Ähnlich die Wölsunga-Saga: hier zerbricht Sigurd (Siegfried) zwei von Regin für ihn geschmiedete Schwerter; erst als die Stücken von Siegmunds Schwert wieder zusammengefügt sind, spaltet Siegfried damit den Ambos.

So lassen sich die Hauptzüge der Sage trotz aller sonstigen Abweichungen überall deutlich wiedererkennen; Wagner aber hat sie mit Geschick und Verständnis zu einem überaus anmutenden Bilde vereinigt. Siegfrieds Auftreten, seine Fragen nach Vater und Mutter, sowie die ganze Schmiedeszene sind ebenso poetisch empfunden als echt dramatisch durchgeführt.

Dem gegenüber mag wohl der Wanderer zunächst befremdlich wirken. Er ist weder der Wotan des „Rheingolds", noch der der „Walküre", weder der fehlende, noch der strafende, sondern der resignierte Gott, wie ihn der dritte Aufzug noch deutlicher zeigen wird. Hier ist die altgermanische Vorstellung aufgenommen, daß Wotan unerkannt, in verhüllender Gewandung, mit großem, breitgerändertem Hute wandert, um Kunde und Weisheit einzuziehen. Derselbe Drang, der ihn bewog, zur Erda, der allwissenden Wala, niederzusteigen, treibt ihn ruhelos umher: es ist ja sein und der Götter Ende, das er voraussieht und nicht abwenden kann. Auch darüber werden wir im dritten Aufzug noch mehr erfahren.

Sein Zwiegespräch mit Mime ist als „müßiges Frage- und Antwort-Spiel" bezeichnet worden; aber nur oberflächlicher Betrachtung kann es als solches erscheinen. In seiner Form an Dialoge der altnordischen Lieder angelehnt, ist es inhaltlich von hoher Bedeutung. Es dient dazu, durch knappe Rückweise den Zusammenhang mit dem „Rheingold" und der „Walküre" herzustellen, so daß auch bei einer Einzelaufführung des „Siegfried" der Plan des ganzen Dramas dem Verständnis erschlossen wird; und zugleich deutet es auf den Fortgang der Handlung durch das, was Mime von Siegfried und dessen Schwert zu befürchten

hat. So ist Wotans allerdings passive Haltung begründet und seine Erscheinung in der Entwicklung des Dramas gerechtfertigt.

Was aber endlich Mime, den Schmied, anlangt, so ist längst von allen Seiten anerkannt worden, daß Wagner in der Figur dieses Nibelungen-Zwerges eine seiner frappantesten Gestalten geschaffen hat; die Charakteristik ist in allem Detail von bewunderungswürdiger Schärfe und der Gegensatz zu Siegfrieds sonnigem Wesen aufs glücklichste getroffen.

Zweiter Aufzug.

Aus der düsteren Einleitung des Orchesters klingt vernehmlich das Motiv heraus, welches wir schon im „Rheingold" als das des Fluches kennen lernten, den Alberich auf seinen Ring gelegt, als er dieses seines Kleinods beraubt ward.*)

Wenn der Vorhang aufgeht, ist es finstere Nacht, mitten im Walde; im Hintergrund, vorläufig unsichtbar, der Eingang zu Fafners, des Riesen-Drachen, Behausung, der Neidhöhle. Alberich, der Nibelung, zur Seite gelagert, hält Wache davor; er harrt auf „des Wurmes Würger, der Fafner fälle". Nur dann hat er ja Aussicht, seinen Ring wiederzugewinnen.

Bald naht es von rechts „wie ein leuchtendes Roß" im Sturmwind; und „schimmernd im Schatten" tritt Wotan auf. Wütend will Alberich den Wanderer fortweisen:

*) Motiv des Fluches.



Notenbeispiel 87.

er hält ihm vor, was er im „Rheingold“ vor unsern Augen von ihm gelitten hat, und freut sich, daß der Gott nun sich darum sorgen muß, wem nach Fafners Untergang, der ja unausbleiblich erscheint, der Ring gehören, ob Walhall oder der Niblung siegen werde.

Aber mit ganz anderer Ironie als früher den Riesen kann Wotan nun dem Alberich entgegnen: „des Ringes waltet, wer ihn gewinnt.“ Alberich glaubt ihn zu durchschauen: „an Heldensöhne hält sich dein Trotz“; aber Wotan sagt ihm, Mime sei sein Feind, der durch Siegfried den Ring für sich gewinnen will. Noch ist Alberich mißtrauisch: „deine Hand hieltest du vom Hort?“; und wunderschön antwortet Wotan: „wen ich liebe, laß' ich für sich gewähren; Helden nur können mir frommen.“

Nun erwacht Alberichs Gier; Wotan aber stellt ihm vor: „zwei Niblungen geizen (erstreben) das Gold; Fafner fällt (durch Siegfried), der den Ring bewacht; wer ihn rafft, hat ihn gewonnen“ — und erbietet sich sogar, den „Wurm“ (Drachen) zu wecken; für eine Warnung (vor sicherem Tod) überließe dieser vielleicht an Alberich „den Tand“. In „gespanntem Erstaunen“ hört der Niblung, wie Fafner auf Wotans Ruf erwacht. Aber alle Erwartung wird getäuscht: „ich lieg' und besitz'; laßt mich schlafen“, so lautet des Riesen-Drachen Bescheid. Da lacht Wotan auf: „nun, Alberich, das schlug fehl“ — und rät ihm, es mit Mime zu versuchen: „der Art ja versiehst du dich besser.“ Damit verschwindet er durch den Wald, und Alberich geifert ihm nach in ohnmächtiger Wut. Vor dem anbrechenden Tag verbirgt er sich dann zur Seite.

Mime und Siegfried treten auf. Alle Versuche des Zwergen, den jungen Helden einzuschüchtern, mißlingen; derselbe erkundigt sich nur, ob der „Wurm“ auch ein Herz habe, um ihm Notung, sein gutes Schwert, hineinzustoßen. Wie Mime ihm sagt, er wolle sich am Quell lagern, meint Siegfried, er solle lieber weit weggehen, sonst werde er dort „von dem Wurm mit weggesoffen“. Mit unerschütter-

licher, widerlicher Freundlichkeit sagt Mime noch, er solle sich wenigstens nach dem Kampf von ihm mit einem Trunk (dem giftigen, den er gekocht) erfrischen lassen und ihn rufen, wenn er des Rates bedürfe oder sich fürchte; und erst als Siegfried ihn „mit heftiger Geberde“ fortweist, entfernt er sich und verrät dabei seufzend seinen Herzenswunsch: „Siegfried und Fafner, oh, brächten beide sich um!“

Endlich allein, setzt sich Siegfried unter die große Linde; und indem das Orchester in wunderbarer Steigerung das „Waldweben“ malt, entwickelt sich eine Szene von unbeschreiblich poetischer Stimmung. Siegfried gedenkt seiner Eltern: daß er Mimes Sohn nicht ist, wie ist er „deß so froh“! Wie sah sein Vater wohl aus? gewiß wie er selbst; aber die Mutter? „das kann ich nun gar nicht mir denken.“ Zart und innig, wie niemals sonst, ist hier Dichtung und Musik: „der Rehhindin gleich glänzten gewiß ihre Augen — nur noch viel schöner“; dann: „sterben die Menschenmütter an ihren Söhnen alle dahin?“ bis zu dem bedeutungsvoll ausklingenden: „möcht' ich Sohn meine Mutter sehen — ein Menschenweib!“

Wohlbekannte Motive aus dem ersten Aufzuge*) haben die ganze Stelle durchzogen; jetzt aber ertönt, vom Orchester herrlich nachgeahmt, der Gesang eines Waldvogels.**) Sogleich ist Siegfrieds Aufmerksamkeit gefesselt; er lauscht hinauf und wünscht sich, „das süße Stammeln“ zu verstehen: „vielleicht sagt es mir was von der lieben Mutter“. Mime hat ihm erzählt: die Vöglein zu verstehn, dazu könne man kommen; aber wie? Flugs versucht er es auf eigene Faust: „auf dem Rohr“ will er dem Vöglein „ähnlich tönen“, und rasch schnitzt er sich mit dem Schwert eine Pfeife. Mit anmutiger Lustigkeit setzt er sie an; aber so oft er's auch probiert, er bringt nur Mißtöne hervor. Da merkt er wohl, daß es so nicht geht; gleich ist „das dumme Rohr“ weggeworfen. Dafür nimmt er sein Horn; bisher

---

*) Notenbeispiele Nr. 80 Seite 242 u. Nr. 82 Seite 244

**) Notenbeispiel Nr. 88 Seite 257.

hat er mit seiner „Waldweise“ nur „Wolf und Bär“ gelockt; jetzt will er sehn, ob er einen „lieben Gesellen“ damit locken kann. Nun erklingt sein jugendlich frischer, übermütig ausgesponnener und später vielfach wieder verwendeter Hornruf,*) von seinem eigenen Motiv**) keck unterbrochen.

Da wälzt sich plötzlich aus dem Eingang der Höhle hervor, gähnend und schnaubend, Fafner, der Riese, in Gestalt „eines ungeheuren, eidechsenartigen Schlangenwurmes“, und Siegfried lacht bei seinem Anblick: „da hätte mein Lied mir was Liebes erblasen“! Gleich fragt er den „saubern Gesellen“, ob er nicht von ihm das Fürchten lernen könne. Fafner öffnet seinen Schlund: „trinken wollt' ich, nun treff' ich auch Fraß!“ und zeigt seine Zähne. Aber seine Drohungen schrecken Siegfried nicht: „hoho, du grausam grimmiger Kerl“, ruft er ihm zu und greift unverzagt das Ungetüm an. Dem Feuer, das ihm aus dem Rachen entgegensprüht, weicht er durch behenden Seitensprung aus und stößt endlich Fafner sein Schwert ins Herz, so daß er zusammensinkt.

Mit brechender Stimme fragt der „Wurm“ in ergreifenden Tönen: „wer bist du, kühner Knabe, der das Herz mir traf? wer reizte des Kindes Mut zu der mordlichen Tat?“ Er warnt ihn vor drohendem Verrat und stirbt in dem Augenblick, als Siegfried seinen Namen nennt.

Um sich nun von seinem „lebenden Schwert“ leiten zu lassen, zieht Siegfried dasselbe aus dem Leib Fafners heraus, benetzt dabei seine Hand mit dem Blut des Drachen,

---

*) Siegfrieds Hornruf.



Notenbeispiel 89.

**) Notenbeispiel Nr. 81 Seite 243.

das „wie Feuer brennt“, und fährt unwillkürlich mit dem Finger zum Munde, um es abzusaugen. Da ist's ihm, als sprächen die Vöglein zu ihm, und wirklich tönt es deutlich vernehmbar von der Linde.*)

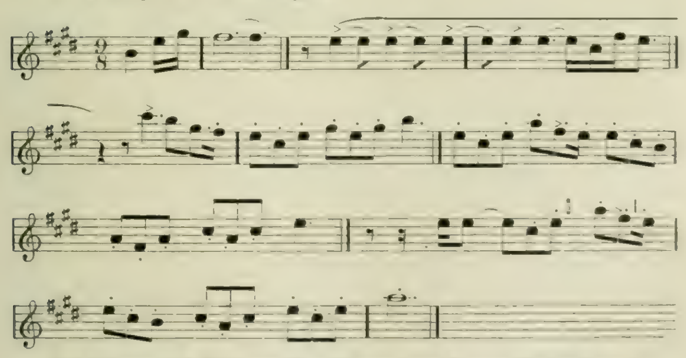
Der Waldvogel rät ihm, den Hort des Niblungen in der Höhle zu suchen, den Tarnhelm sich zu gewinnen und vor allem „den Ring sich zu erraten“; denn der „macht ihn zum Walter der Welt“. Und Siegfried folgt dem Ruf und steigt rückwärts hinab.

Kaum ist er verschwunden, so schleicht Mime von der einen, Alberich von der anderen Seite herbei; beide fahren aufeinander los, packen und zanken sich und beanspruchen jeder für sich das Beuterecht. Alberich will nichts von Teilung wissen, Mime verläßt sich auf seine List; als aber Siegfried wieder aus der Höhle herauskommt, hält er zu beider Verdruß Ring und Tarnhelm in der Hand.

Die Zwerge verbergen sich rasch, jeder siegesgewiß; Siegfried schreitet sinnend vorwärts, und indem er den Ring betrachtet, ertönt im Orchester leise das aus dem „Rheingold“ bekannte Klagelied der Rheintöchter.**)

---

*) Gesang des Waldvogels.



Die Stimme des Waldvogels wird von einer Sopranistin gesungen.

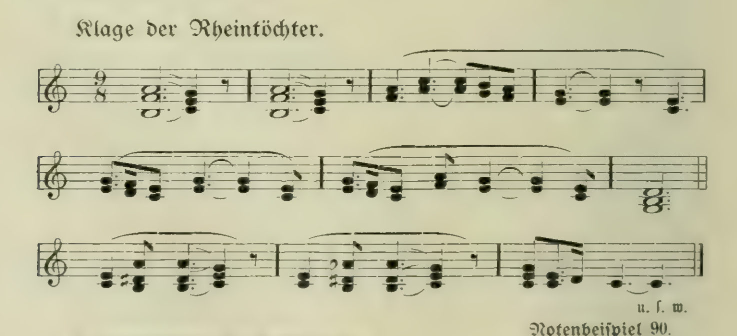
Notenbeispiel 88.

**) Notenbeispiel Nr. 90 Seite 258.

Plötzlich läßt sich auch wieder der Gesang des Waldvogels vernehmen, der den Helden vor Mimes, des „Schelmen“, „Heuchlergerede“ warnt; er möge „dem Treulosen nicht trauen“.

Während nun Siegfried, auf sein Schwert gestützt, beobachtend stehen bleibt, nähert sich ihm der Zwerg, um „das trotzige Kind zu betören“. Er versucht ihn mit schmeichlerischen Reden von seiner Liebe und Fürsorge zu umgarnen; aber während er kosende Bewegungen ausführt und seine tückische Absicht schlau zu verbergen meint, werden seine Worte, ohne daß er es merkt, zu Verrätern seiner wahren Gedanken. Deshalb kontrastieren sie so schneidend zur Musik; in dieser kehrt die Melodie von Mimes Selbstloblied*) aus dem ersten Aufzuge wieder. Siegfried versteht eben jetzt nicht nur den Gesang des Waldvogels, sondern trotz aller scheinbaren Verlogenheit auch Mimes Anschlag: „so nützt' ihm des Blutes Genuß.“ Umsonst sagt ihm Mime, der aus seinen Antworten schließen muß, daß er ihn durchschaut: „was du doch falsch mich verstehst! stamml' ich und fasle wohl gar?“ Er verrät sich in allem. Zuletzt bietet er ihm einen Schlaftrunk zur Labung, um ihn dann zu morden und zu berauben. Häßlich kichernd ist er ihm ganz nahe gekommen; wie er ihm aber das Trinkhorn reicht, faßt Siegfried sein Schwert und streckt „wie in einer

Klage der Rheintöchter.



Notenbeispiel 90.

*) Notenbeispiel Nr. 79 Seite 241.

Anwandlung heftigen Ekels" Mime zu Boden. Aus dem Geklüft tönt Alberichs Gelächter, höhnend, im Schmiedemotiv des Erschlagenen selbst.*) Diesen aber schleift Siegfried ebenso wie Fafners Leichnam in die Höhle und wälzt beide hinunter.

Es ist Mittag geworden, und nach getaner Arbeit sucht der Held die Ruhe: „heiß ward mir von der harten Last; linde Kühlung erkies' ich mir unter der Linde." Er streckt sich unter dem Baume aus; das „Waldweben" wiederholt sich im Orchester.

Da bittet er: „noch einmal, liebes Vöglein, lauscht' ich gern deinem Sang"; denn er ist „so allein", ohne Eltern und Geschwister; auch den „garst'gen Zwerg mußt' er gar erschlagen"; nun ersehnt er „ein gutes Gesell"! Und der Waldvogel antwortet ihm mit schmetterndem Lied: zu Brünnhilde weist er ihn, dem „herrlichsten W e i b"; die soll er zur Braut erwecken.

Da fährt er auf „mit jäher Heftigkeit" von seinem Sitz; ein neues, nie gekanntes, brennendes Gefühl der Sehnsucht „jagt so jach durch Herz und Sinn". Und der Waldvogel deutet es ihm: „lustig in Leid sing' ich von L i e b e; nur Sehnende kennen den Sinn". Als er aber fragt, ob es ihm denn auch gelingen werde, da wird ihm die Antwort: „die B r a u t gewinnt nur, wer das F ü r c h t e n nicht kennt!" Jetzt lacht er auf vor Entzücken: „der dumme Knab', mein Vöglein, der bin ja ich!"; und wie der Waldvogel aufflattert, folgt er ihm jauchzend, wohin er voranfliegt.

Den Hauptinhalt des zweiten Aufzuges bildet Siegfrieds Kampf mit dem Drachen. In einen solchen hat sich Fafner verwandelt, um den im „Rheingold" gewonnenen Nibelungenhort zu hüten, wie ja R i e s e n in der Sage

*) Notenbeispiel Nr 77 Seite 239.

häufig in Gestalt von wilden Tieren auftreten. Er liegt in seiner Neidhöhle; dieses „Neid" bedeutet ursprünglich „Haß, Zank und Streit"; daher Neiding (in der „Walküre") „Feind", mit dem Beigeschmack der Bosheit.

Alberich, der Niblung, und Mime, dessen Bruder, hoffen beide, Gold und Ring an sich zu bringen; deshalb treffen sie hier aufeinander. Das ist alles frei erfunden.

Die erste Szene zeigt uns Alberichs ungezügelte Rachgier und Wotans gefaßte, sogar humoristisch gefärbte Stimmung gegenüber seinem unversöhnlichen Feinde. Wagner wollte offenbar den Gegensatz der beiden Persönlichkeiten und ihre dem „Rheingold" gegenüber gänzlich veränderte Stellung zueinander so scharf als möglich kennzeichnen. Der noch nicht sichtbare Fafner läßt sich in Lauten vernehmen, die seine träge Sicherheit drastisch bekunden.

Mimes und Siegfrieds Auftreten bringt neue Stimmung in die Szene, die nach des ersteren Entfernung eine hochpoetische wird. Das „Waldweben" ist in Idee und Ausführung ganz einzig; Siegfrieds sehnsüchtige Erinnerung an die nie gekannten Eltern erscheint nach dem kraftstrotzenden Ungestüm des ersten Auizuges nur um so zarter und seelenvoller. Dabei ist der Gedanke an das „Menschenweib" von größter Bedeutung für die Hauptszene des dritten Aufzuges, die Erweckung der Brünnhilde. Vollends entzückend ist Siegfrieds Spiel mit dem Waldvogel; und geschickt wird durch seinen Hornruf die Erscheinung Fafners herbeigeführt.

Bis hierher hat Wagners dichterische Phantasie frei gewaltet. Der nun folgende Drachenkampf hatte Vorbilder in den alten Sagen, zu deren Hauptmotiven er gehört. In der Thidrek-(Wilkina-)Saga ist Mime mit seinem zum Drachen gewandelten Bruder Regin im Bunde, um Siegfried zu töten; dieser aber erschlägt sie beide. Die Edda und die Wölsunga-Saga erzählen, wie Siegfried mit seinem Erzieher Regin (unserm Mime) auszog, um Fafnir zu bezwingen; dieser ist der Sohn des Hreidmar,

dem ursprünglich, wie wir im „Rheingold" sahen, der Goldschatz des Andwari als Lösegeld von den Göttern gezahlt worden war. Regin gibt Siegfried den Rat, sich in eine Grube zu setzen und Fafnir, wenn er zur Tränke gehe, das Schwert ins Herz zu stoßen. Odin (Wotan) aber, als Greis verkleidet, heißt Siegfried mehrere Gruben graben, damit das Blut des Drachen Platz habe, abzurinnen, und der Held nicht, wie Regin es verräterisch beabsichtigte, darin erstickt werde. Daraus hat Wagner nur soviel benutzt, daß Fafner zum Quell gehen will, und Siegfried sich sagen läßt, wo des „Wurmes" Herz sitzt, um ihn sicher zu treffen.

Am einfachsten berichten die deutschen Quellen. Das Volkslied sagt: „der Schmied gedachte sicher, der Wurm gäb' ihm (Siegfried) den Tod; als er (Siegfried) nun kam zur Linde, er schuf dem Wurme Not: alsbald tät ihn erschlagen der junge kühne Mann". Das Volksbuch schildert die Begebenheit etwas ausführlicher, ebenso Hagen im Nibelungenlied. Daß der Kampf bei der großen Linde spielt, steht in engem Zusammenhang mit der irrtümlichen, volksetymologischen Deutung von Lindwurm; das althochdeutsche Wort lind heißt vielmehr „Schlange", Lindwurm ist also soviel wie „Schlangenwurm"; und Wurm ist das alte, von Wagner gern wiederaufgenommene Wort für „Drache".

Als richtiges feuerspeiendes Ungeheuer läßt er denn auch den Fafner erscheinen; und wenn man dessen „Brülllaute" auch mehr lächerlich als fürchterlich hat finden wollen, so ist seine Rede doch von dem Moment an, da er zu Tode getroffen ist, wahrhaft ergreifend. Sie hat ihr Vorbild im Altnordischen; der „helläugige Knabe" ist wörtlich entlehnt. Fafner, an dem der von Alberich auf das Gold gelegte Fluch sich nun gleichfalls erfüllt hat, warnt sterbend noch den jugendlichen Helden vor dem Verderben, das auch diesem droht. So bringt Wagner ein Moment von so tiefernster Bedeutung in die Szene, daß dieselbe nicht etwa

komisch, sondern höchstens zu Anfang grotesk, dann aber geradezu ergreifend wirkt.

Es folgt der Genuß des Drachenblutes, der hier ganz unabsichtlich, unwillkürlich geschieht. In der deutschen Sage taucht Siegfried, wie Volkslied und Volksbuch berichten, den Finger in das „wie ein Bächlein" rinnende Fett von des Drachen aufgelöster Hornhaut; er hat nämlich Bäume auf das Untier geworfen und angezündet, so daß dasselbe verbrennt. Der eingetauchte Finger erweist sich, sobald die Flüssigkeit daran erkaltet, mit der gleichen Hornhaut bedeckt, wie der Leib des Drachen sie trug; daraufhin bestreicht Siegfried seinen ganzen Leib damit, mit Ausnahme zweier Flecke an den Schultern, wohin er nicht langen kann. So wird er unverwundbar und heißt daher „hürnen" („hörnern") oder später „gehörnt"; natürlich darf man dabei nicht an „Hörner" denken, sondern eben nur an die sogenannte „Hornhaut".

Ähnlich die Thidrek-(Wilkina-)Saga: Siegfried badet im Drachenblut und wird dadurch unverwundbar, am ganzen Leib, mit Ausnahme der Schultern. Diesen Zug, den ja auch Hagen im Nibelungenlied besonders betont, hat Wagner mit vollem Bedacht ausgelassen. Er läßt Siegfried nur den mit dem Drachenblut genetzten Finger zum Munde führen; die Wirkung ist, daß er den Gesang des Waldvogels versteht.

Das ist wieder dem Altnordischen entnommen: Sigurd (Siegfried) brät in der Edda und Wölsunga-Saga am Spieße Fafnirs (Fafners) Herz und bringt von dem daraus schäumenden Saft an die Lippen, worauf er zwei Adlerinnen hört, welche ihn vor Regin (Mime) warnen und das Drachenherz verzehren heißen. Dieselbe Darstellung mit geringen Abweichungen bietet auch die Thidrek-(Wilkina-)Saga.

Feinsinnig läßt Wagner nur ein einziges, überaus poetisch verwertetes Waldvöglein singen; die Idee, dessen Stimme zuerst vom Orchester nachahmen, dann aber, sobald Siegfried es versteht, von einer Sängerin ausführen zu

lassen, ist ebenso genial als überraschend. Zugleich aber wird die Wirkung des Blutgenusses dahin gesteigert, daß vor Siegfrieds Blick sich Mimes geheimste Gedanken enthüllen. Es ist eine Szene von urkomischer Wirkung, wenn der widerliche Zwerg die süßlichsten Weisen und Geberden verschwendet und doch seine ganze Tücke in seinen Worten offenbart, die nicht so klingen, wie er in seiner Verstellung sie setzen möchte, sondern so, wie Siegfried, und mit ihm der Zuhörer, Mime durchschauend, sie verstehen muß.

Wenn aber ein rascher Schwertschlag dem Doppelspiel ein jähes Ende bereitet, so hat Siegfried wohl Recht zu sagen: „Neides Zoll zahlt Notung"; denn Mime hat ihn nur aus Habsucht „auf Spekulation" großgezogen: der junge Held soll Fafner erschlagen, Hort und Ring gewinnen, dann aber dem Zwerg die Beute lassen und sein Leben dazu. Es erfüllt uns mit Befriedigung, daß der Plan des feigen Verräters mißlingt; denn wenn wir im ersten Aufzuge sahen, daß der im „Rheingold" von Alberich gequälte, von uns bemitleidete Mime einen Stich ins Komische erhielt, wenn wir über sein „Gangeln und Geh'n, Knicken und Nicken", über seine stets vergebliche Freundlichkeit zu dem wilden Knaben Siegfried lachen konnten, so ist er uns jetzt doch zum Ekel geworden: seine erbärmliche Falschheit, dabei seine lächerliche Einbildung auf seine schon Wotans Fragen gegenüber scheiternde Klugheit, zuletzt noch das kläglich getäuschte Vertrauen auf seine tückische List berauben ihn jeglichen sympathischen Mitgefühls. Sein Haupt verfällt, wie der Wanderer es vorausgesagt, zu rechter Zeit dem furchtlosen Helden.

Ganz anders ist doch Alberich gestaltet; sowohl in der Szene mit Wotan als in der kurzen, wirkungsvoll eingeschobenen Zankerei mit seinem Bruder Mime tritt uns nicht nur der keifende Zwerg entgegen, sondern der roh gierige, gewalttätige Niblung, der grimmige, rachsüchtige Feind der Götter, der drohende Dämon des Unheils für das ganze Drama.

Zunächst freilich steht Siegfried vor uns im leuchtenden Glanze des Siegers; aber außer dem Tarnhelm hat er dem Hort auch den Ring entnommen, und mit diesem fühlen wir das Verhängnis auch an den Helden geheftet. Wir werden in der „Götterdämmerung" sehen, ob auch an ihm Alberichs schrecklicher Fluch sich erfüllt. Jetzt aber weist ihn der Waldvogel, wieder nach altnordischem Vorbild, weiter zu Brünnhilde; er, der furchtlos freie Held, ist berufen, die schlummernde Walküre zu erwecken.

Dritter Aufzug.

Ein Vorspiel von gewaltigem orchestralen Glanze führt uns wieder in neue Regionen. „Am Fuß eines steil aufsteigenden Felsenberges", bei Nacht in Sturm und Wetter, steht vor einem „gruftähnlichen Felsentore" Wotan, der Wanderer, und ruft Erda, die Wala, das „ewige Weib", die „Urweltweise", herauf „aus sinnendem Schlaf". Sie erscheint, wie in der vierten Szene des „Rheingold", diesmal aber „in glitzerndem Schimmer, wie mit Reif bedeckt".

Wotan will aufs neue Kunde von ihr gewinnen; sie weist ihn an die „wachenden Nornen" und an Brünnhild, das „Wunschmädchen". Er aber sagt ihr, was sich mit dieser letzteren zugetragen hat (in der „Walküre" haben wir es erlebt), wie sie ihrer Göttlichkeit verlustig ging und auf dem Walkürenfelsen schläft, bis sie das Weib ihres Erweckers wird. Fragen an sie frommen so wenig, wie an die Nornen, die „im Zwange weben".

Da erklärt Erda, es werde ihr „wirr", seit sie erwacht; und als er sie fragt: „wie besiegt die Sorge der Gott?", da sagt sie ihm: „du bist nicht, was du dich nennst; Friedloser, laß' mich frei." Wotan aber kündet in großartiger Rede: „Urmütter-Weisheit geht zu Ende; um der

Götter Ende grämt mich die Angst nicht, seit mein Wunsch es will.“ Und in wundervoller, später siegreich wiederkehrender Melodie:*) „dem wonnigsten Wälsung weis' ich mein Erbe nun zu — dem ewig Jungen weicht in Wonne der Gott!“ Darum „hinab, Urmütter-Furcht, Ur-Sorge, zu ewigem Schlaf, hinab!“

Kaum ist Erda versunken, so dämmert der Mond herein und Siegfried tritt auf. Mit einem Schlag geht die Musik vom düster Pathetischen ins hell Freundliche über, und wir schauen eine der schönsten Szenen des ganzen Dramas.

In vollem keckem Übermut erscheint der junge Held, dem das Vöglein bis hierher voranflog, und der nun entschlossen ist, bis zum Ziel, bis zu der feuerumlohten schlafenden Maid, die er erwecken soll, vorzudringen. Wotan tritt ihm entgegen; aber er vermag ihm keine Achtung einzuflößen. Siegfried spottet über seinen großen Hut und seine Einäugigkeit; die ernste Antwort versteht er nicht, noch weniger die tragische Rede: „kenntest du mich, den Schimpf spartest du mir.“ In einer Anwandlung, die noch besonderer Erklärung bedürftig sein wird, will Wotan den Allzukühnen abhalten von seinem Heldengang; mahnend zeigt er ihm das Feuer, das er durchschreiten muß, um zur Felsenhöhe

*) Melodie von Wotans Entsagung für Siegfried.



Notenbeispiel 91.

zu gelangen; und als keine Einschüchterung gelingen will, hält er ihm drohend und gebietend seinen Speer vor, daß noch einmal sein Schwert daran zerspringe. Da erkennt Siegfried „seines Vaters Feind"; und froh der Vergeltung schlägt er ihm mit dem Schwert den Speer in Stücken.

Ruhig rafft der Wanderer sie auf: „zieh' hin — ich kann dich nicht halten"; und wie er „plötzlich in völliger Finsternis" verschwindet, senken sich vom Hintergrund „Feuerwolken" herab, die „zum wogenden Flammenmeer anschwellen". Trunken von Mut und Begierde, mit jubelndem Hornruf („jetzt lock' ich ein liebes Gesell") stürzt sich Siegfried mitten hinein und dringt unaufhaltsam vorwärts. Die Melodie seines Horns*) mischt sich mit den aus dem Schluß der „Walküre" uns wohlvertrauten Klängen des Feuerzaubers**) und des Schlummermotivs,***) stellenweise übertönt von den Akkorden der „Rheingoldklage†) und Siegfrieds eigenem, jauchzenden Motive.††)

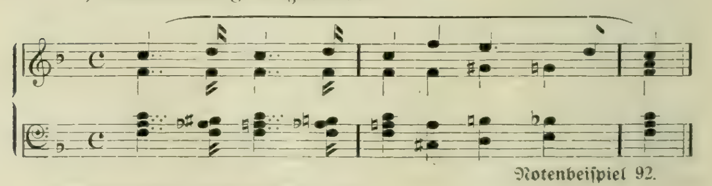
Diese beiden Szenen, ganz Wagners eigene Dichtung, sind für die Entwicklung der Gesamttragödie von hervorragender Bedeutung. Trat Wotan im zweiten Aufzuge ruhig und mit überlegener Ironie seinen früheren Feinden, Alberich und Fafner, dem Niblung und dem Riesen gegenüber, so zeigt ihn das Gespräch mit Erda in majestätischer Entsagung.

Nicht mehr verzweifelnd, wie im zweiten Aufzuge der

---

*) Notenbeispiel Nr. 89 Seite 256.

**) Motiv des Feuerzaubers.



Notenbeispiel 92.

***) Notenbeispiel Nr. 86 Seite 247.

†) Notenbeispiel Nr. 90 Seite 258.

††) Notenbeispiel Nr. 81 Seite 243.

„Walküre", will er das Ende: nicht mehr „in wütendem Ekel weiht er die Welt dem Neid des Niblung"; den Untergang seiner selbst, und damit der Götter und ihrer Herrschaft, den er „in Zwiespalts wütendem Schmerz einst beschloß", vermag er nun „froh und freudig" zu schauen, ja selbst zu wollen und auszuführen. Denn er weicht nun nicht mehr jenen finsteren Unheilsmächten, die ihn im „Rheingold" bedrohten, sondern dem „ewig Jungen", dem jugendlichen freien Helden. Der Sproß der Wälsungen, von Vater und Mutter göttlicher Art, Siegfried, der Sohn des Siegmund und der Sieglinde, Wotans Enkel, doch nicht sein Schützling („der, von mir erkoren, doch nie mich gekannt"), hat den Ring gewonnen und wird Brünnhilde erwecken.

So ist zwar, wie wir in der „Walküre" sahen, Wotans Plan mit dem Wälsungenpaar selbst gescheitert, aber doch ist aus deren Bunde der Held erblüht, der dem Gotte einzig taugt zu „erlösender Weltentat". Wotan hofft wenigstens, daß an ihm, dem Edeln, der „ledig des Neides und liebesfroh", Alberichs Fluch erlahmen werde. Siegfried ist nicht Wotans Geschöpf: er ist frei; ihm wird der Sieg beschieden sein.

Darum ist es nun Zeit für Wotan und die alten Götter, zu entsagen. Ihr Reich ist aus; es beginnt eine neue Zeit. Wotans Wunsch und Wille ist eins geworden mit dem unabwendbaren Geschick: seine Macht, das zeigte schon das „Rheingold", mußte zusammenbrechen; als er sie gewaltsam stützen wollte, lud er Schuld und Sorge auf seine Seele. Nun wird er davon erlöst, die Schuld gesühnt, die Sorge gehoben.

Darum beruft er noch einmal Erda, die Wala, die Hüterin alles Wissens vom Schicksal der Götter und ihrem Verhängnis. Sie hat ihn im „Rheingold" gewarnt vor dem Fluch, der dem Ring des Nibelungen (Alberich) anhaftet; mit ihr hat er Brünnhilde und die Walküren gezeugt. Nun will er ihr zeigen, wie die Furcht zu bannen ist, mit der sie einst sein Herz erfüllte. Sie weiß, daß das Ende

naht; aber sie weiß nicht, daß Wotan es will. Auch mit der Weisheit der Wala ist es aus; sie, die Repräsentantin des Wissens und der Sorge für das alte Göttergeschlecht, kann nicht ahnen, zu wessen Gunsten Wotan „mit Wonne“ entsagt. Sie versinkt auf ewig; Furcht und Sorge sind mit ihr begraben. Daß die Nornen, die spinnenden Schicksalsschwestern, erst recht ohnmächtig sind, wird uns der Anfang der „Götterdämmerung“ offenbaren. Wotan erhebt sich also über sein eigenes Göttergeschlecht, indem er allein ihrer aller Ende nicht nur kennt, sondern selbst will, und Siegfrieds, des freien Helden, hohe Sendung begreift und in wahrer Freude begrüßt, obwohl sie seinen Untergang bedingt.

Um so befremdlicher will uns erscheinen, daß er ihm doch entgegentritt, ja sogar drohend und feindlich ihm den Weg zu Brünnhildes Erweckung zu versperren sucht. Es mutet uns fast an wie ein Rückfall in die Stimmung, die er selbst in so herrlicher Weise als überwunden erklärte; und wir begreifen nicht recht, warum er es darauf ankommen ließ, daß der junge Held die Macht des Gottes mit einem Schwertstreich zerbrach. Wir müssen aber näher zusehen.

Es hat zunächst etwas Ergreifendes, daß Wotan unerkannt dem „kühnen Knaben“ begegnet. Er freut sich an dessen überschäumendem Jugendmut; „liebt' ich von je deine lichte Art“, sagt er zu Siegfried, dem verkörperten Ideal seiner schönsten Träume. Der aber ahnt nicht, daß er dem Gott gegenübersteht, dessen ganze Herrlichkeit zu vernichten er bestimmt ist; mit der ganzen unbändigen Natürlichkeit seines Wesens verlacht und verhöhnt er ihn. Noch aber ist Wotan nicht gewohnt, sich zu beugen; noch hat er's erst gedacht, aber nicht gefühlt, wie wehe es tut, zu entsagen. Sein Entschluß war gefaßt, sein Plan gereift; nun aber muß er in persönlicher Begegnung die Demütigung erleiden, über die der Heroismus freiwilligen Untergangs bisher ihn hinweghob.

Ist es nicht begreiflich, daß ihn da mit Macht die Erinnerung an seine verlorene Herrlichkeit übermannt, daß er sie in diesem Augenblick noch zu besitzen wähnt, obwohl er sich ihrer soeben entäußert hat? Man hat diesen Rückfall in selbstvergessene Größe, diese Inkonsequenz im selbstgewollten Verzicht des Gottes unwürdig gefunden und darin eine Schwäche erblickt. Nehmen wir dieselbe vielmehr als einen jener Züge, die uns Wotans Gestalt menschlich näher bringen, unsere Teilnahme für ihn eher steigern als mindern.

Wie schon im „Rheingold" muß immer wieder hervorgehoben werden, daß Götter im Drama weder allmächtig noch allwissend verwertet, sondern bis zu einem gewissen Grade nur vermenschlicht dargestellt werden dürfen. Wagner hat in dem „Ring des Nibelungen" viel gewagt: Götter, Riesen, Nibelungen, Helden, alles sind übermenschliche Träger der Handlung. Wir folgen aber der Entwicklung seines Dramas, weil menschlich faßbare Gefühle und Leidenschaften darin verlebendigt werden, mit echtem Interesse.

Es wird uns also begreiflich, daß Wotan den Übermut Siegfrieds nicht ertragen kann. Er warnt ihn vor seinem „Grauen zeugenden Grimm"; er rät ihm, seinen „Neid nicht zu wecken", der sie beide vernichten würde; er meint, er solle abstehen von seinem rasenden Beginnen, und sperrt ihm den Weg mit dem Speer, den er als „der Herrschaft Haft" noch in der Hand zu halten glaubt.

Er vergißt in der Erregung, wen er vor sich hat. In der „Walküre" hat Siegmund als Opfer des „Göttergesetzes" fallen, Brünnhilde für ihren Ungehorsam büßen müssen; wäre Siegfried kein anderer, stärkerer, freierer Held, könnte Wotan ihn hindern, das Werk zu vollenden, das ihm, dem Gott, versagt bleiben mußte — dann wäre auch der letzte Rettungsversuch gescheitert; dann würde Alberich, der Niblung, Sieger bleiben im Kampf. Es ist, als müßte Wotan durch eine harte Probe sich überzeugen, daß Siegfried wirklich der ersehnte, noch nie geschaute, ganz

auf eigene Kraft gestellte und deshalb unüberwindliche freie Held ist.

In solcher Auffassung werden wir es geradezu ergreifend finden, wie Wotan hier aus seiner letzten, vorübergehenden Täuschung gerissen, wie vor unsern Augen der Zusammenbruch seiner Macht besiegelt wird. Der Speer, an dem in der „Walküre" Siegmunds Schwert zersprang, bricht nun, da Siegfried dasselbe schwingt, in Trümmer, das Symbol von Wotans Herrschaft ist zerschlagen. Wir sahen es in seiner Hand schon im „Rheingold", wo er mächtig damit gebot; dann in der „Walküre", wo er Siegmund damit vernichtete. Im Zwiegespräch mit Mime hat er selbst geschildert, wie „der Schaft aus der Weltesche weihlichstem Stamm" geschnitten ist, wie „heil'ger Verträge Treue-Runen" darauf eingegraben sind, wie Wotan den „Haft der Welt" damit in der Hand hält. Hat Wagner alles vereinigt, um die ganze Herrlichkeit des Gottes in dieses Wahrzeichen zu legen, so muß es auch zerspringen, wenn jene zerschellt.

Die Idee der Weltesche ist altnordisch und kehrt in der „Götterdämmerung" beim Gesang der Nornen wieder. Der Speer (oder Stab) und der große Hut mit breitem Rand (später „Wünschelhut") sind gleichfalls alte Attribute des Wanderers. Der Verlust des einen Auges, das Wotan in der Edda für einen Trunk aus dem Weisheitsquell des Riesen Mimir dahingibt, wird im „Rheingold" anders motiviert: „um dich zum Weib zu gewinnen", sagt er dort zu Fricka, seiner Gemahlin, „mein eines Auge setzt' ich werbend daran". Und aus den beiden Deutungen, wonach sein verlorenes Auge der im Wasser gespiegelte Mond, das ihm verbliebene die Sonne wäre, leitet Wagner eine neue ab: „mit dem Auge", sagt der Wanderer zu Siegfried, „das als and'res mir fehlt, erblickst du selber das eine" — er faßt also das verlorene als das leuchtende Sonnenlicht, das auch Mime im ersten Aufzuge als „Wotans Auge" bezeichnet.

Allmählich führt die Verwandlung aufwärts; es erscheint die uns vom Schluß der „Walküre“ her bekannte Gipfelhöhe des Walkürenfelsens; in vollständiger Waffenrüstung liegt unter einer großen Tanne schlafend Brünnhilde. Der vom Hintergrund her auftretende Siegfried bezeichnet die unvergleichliche Stimmung mit seinen ersten Worten: „selige Öde auf sonniger Höh'!“ und schreitet langsam vorwärts.

Zuerst erblickt er „im schattigen Tann rastend ein Roß“, dann aber voll Verwunderung die glänzende Gestalt unter dem Baume. Er meint, es sei „in Waffen ein Mann“: vorsichtig hebt er Schild und Helm ab. „Langes, lockiges Haar bricht hervor“; er erschrickt: „ach wie schön!“ Dann lauscht er dem „schwellenden Atem“ und schneidet „mit zarter Vorsicht“ die Eisenringe mit dem Schwert durch, so daß er „Brünne (Panzer) und (Bein=) Schienen“ abheben kann.

Nun liegt Brünnhilde „in einem weichen weiblichen Gewande“ vor ihm; „überrascht und staunend“ fährt er auf: „das ist kein Mann!“ Ihm schwindelt; er gewahrt das erste „Menschenweib“; und mit wunderbar poetischer Wendung ruft er aus: „Mutter, Mutter, gedenke mein!“ Denn „im Schlafe liegt eine Frau: die hat ihn das Fürchten gelehrt“.

Noch wagt er es nicht, sie zu wecken; seinen Ruf „erwache, heiliges Weib“ hört sie nicht. Da „saugt er sich Leben aus süßesten Lippen“ und „küßt sie lang und inbrünstig“.

Endlich schlägt sie die Augen auf, erschreckt fährt er empor; Brünnhilde aber, mit großer Geberde, richtet sich zum Sitz auf und grüßt in erhabenem Gesang „die Sonne“, „das Licht“ und „den leuchtenden Tag“.*) Und wie sie hört, daß Siegfried es ist, der sie erweckt hat, singt sie begeistert: „Heil den Göttern, der Welt, der prangenden Erde!“ Nun stimmt Siegfried „in erhabenster Entzückung“ den Hymnus an: „o Heil der Mutter, die mich gebar“; und

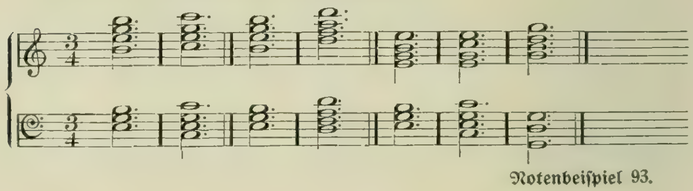
---

*) Notenbeispiel Nr. 93 Seite 272

Brünnhilde nimmt denselben auf und sagt ihm, wie sie ihn liebe.*) Noch versteht er sie nicht; „leise und schüchtern" fragt er: „so starb nicht meine Mutter? schlief die minnige nur?" Da lächelt sie: „du wonniges Kind, deine Mutter kehrt dir nicht wieder", und erklärt ihm, wie er ihr einziges Denken und Fühlen, ihr Sinnen und Trachten, wie sie „er selbst" sei, wenn er sie liebe. Rauschend erklingt dazu das Orchester.**)

Siegfried aber erwidert: „wie Wunder tönt, was wonnig du singst, doch dunkel dünkt mich der Sinn." Er „kann das Ferne nicht sinnig erfassen"; er muß ihr bekennnen: „staunend versteh' ich es nicht". All' seine Sinne hängen an ihr; Angst und Furcht haben ihn befallen; er fleht sie an, „seinen Mut ihm nicht mehr zu bergen", sondern ihm wiederzuschenken, indem sie die Seine wird.


Akkorde bei Brünhildes Erweckung.



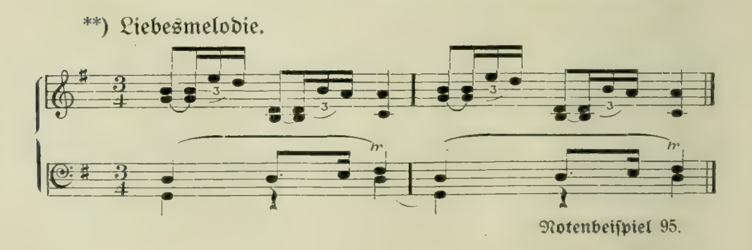
Notenbeispiel 93.

*) Siegfrieds Hymnus.



Notenbeispiel 94.

**) Liebesmelodie.



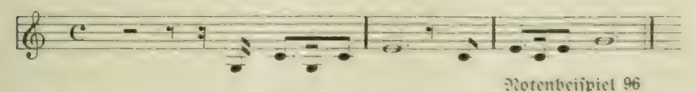
Notenbeispiel 95.

Noch „wehrt sie ihn sanft ab“; ihr Blick fällt auf Grane, ihr Roß, das mit ihr wiedererwacht, auf ihre Waffen, die sie nicht mehr trägt: wehmütig gemahnen sie diese Zeugen ihres früheren göttlichen Wesens, und leise klingt ihr Walkürenmotiv aus dem Orchester.*) Jetzt ist sie „ohne Schutz und Trutz ein trauriges Weib“.

Da will er sie stürmisch umfassen; die „schäumende Glut“ soll sie löschen, die sie in seinem Innern entzündet; denn „in die Brust“ brach ihm „die Lohe“, durch die er zu ihr drang. Sie aber erwehrt sich seiner: „kein Gott nahte mir je; der Jungfrau neigten sich die Helden; heilig schied sie aus Walhall.“ Jetzt empfindet sie ihre „schmähliche Not“; im tiefsten Innern verwundet ist sie die einstige Brünnhilde nicht mehr! Er mäßigt sein Ungestüm: „noch bist du mir die träumende Maid“; aber doch drängt er wieder: „erwache, sei mir ein Weib!“ Ihr verwirren sich Sinne und Gedanken; „ihr Wissen schweigt“; schreckenvoll „birgt sie heftig die Augen mit den Händen“. Er löst sie ihr sanft: nicht soll „Nacht sie umfangen“; denn „sonnenhell leuchtet der Tag“. Da bricht sie aus „in höchster Ergriffenheit“: „sonnenhell leuchtet der Tag meiner Schmach!“; und mit rührenden Worten fleht sie ihn an, ihr „nicht mit der wütenden Nähe zu nahen, sie nicht zu berühren, sein Eigen nicht zu vernichten“. Er aber schildert seine feurige Erregung und will nur eines: „sei mein! sei es heut'!“

Wieder umfaßt er sie mit glühendem Verlangen; und nun schlägt auch ihr die magdliche Scheu um in das Jauchzen der Leidenschaft: „fürchtest du nicht, Siegfried, das wild wütende Weib?“ Denn wenn die Walküre liebt, dann liebt sie nicht wie ein gewöhnliches Menschenweib, sondern mit verzehrender, sinnbetörender Raserei. Aber

*) Brünnhildes Walküren-Motiv.



Notenbeispiel 96

den Helden schreckt es nicht: „das Fürchten, das du mich gelehrt, ich Dummer vergaß es nun ganz!“ Er, dem das Wotanskind gehören soll, ist stark genug für Brünnhildes Liebe.

Da lacht sie auf in wildem Jubel; ein ewig Lebewohl ruft sie Walhall zu und allen Göttern. Sie sieht „in Wonne enden das ewige Geschlecht“; mit Seherblick heißt sie die Nornen das Seil zerreißen, daß „die Götterdämmerung heraufdunkele, die Nacht der Vernichtung hereinneble“ — ihr strahlt Siegfrieds Stern; er ist „ihr ewig Erb' und Eigen“; mit ihm ergibt sie sich „lachender Liebe, lachendem Tod“. Und er, von ihrem Taumel mit fortgerissen, singt ein triumphierendes „Heil der Sonne, dem Tage, der Welt“, und vereinigt sich mit ihr zu dem wonnetrunkenen: „lachende Liebe, lachender Tod!“

So schließt das Drama mit einer Szene, die an stürmischer Leidenschaftlichkeit alle vorhergegangenen, auch den ersten Aufzug der „Walküre“, noch übertrifft und musikalisch einen Reichtum an großartigen Gedanken enthält, der sich bei wiederholtem Hören in seiner Fülle und Pracht unerschöpflich erweist.

Mit Brünnhildes Erweckung krönt Siegfried sein Heldenwerk. Sie wird von ihm auch in der altnordischen Sage in unmittelbarem Anschluß an den Drachenkampf vollbracht. Er reitet dort auf seinem Roß Grani (Grane) zu einer „Schildburg“ mit wehendem Banner, in welcher er die Walküre findet. Die Thidrek-(Wilkina)Saga läßt ihn das eiserne Burgtor sprengen, sieben Wächter töten und dann erst mit der Walküre das Roß Grane erbeuten. Die von ihm erweckte Maid heißt in der älteren Edda noch Sigurdrifa, in der jüngeren schon Brünnhilde; es ist die von Wotan zur Strafe für ihren Ungehorsam mit dem Schlafdorn gestochene Walküre.

Einen ganz eigenartigen Bericht gibt die Wölsunga-Saga; zu Beginn der „Götterdämmerung“ werden wir davon hören. Ohne Zweifel hat hier Sagenmischung

stattgefunden; deshalb wird in den älteren Quellen Sigurdrifa, die eigentliche Walküre, und erst später Brünnhilde genannt. Das Nibelungenlied weiß bekanntlich nichts von der Erweckung oder Befreiung dieser letzteren durch Siegfried; vielmehr entspricht dieselbe der bekannten Sage vom Dornröschen. Das Volkslied und Volksbuch aber erzählen ausführlich, wie Siegfried eine von einem Drachen entführte und gefangen gehaltene schöne Fürstentochter befreit und sich mit ihr vermählt.

Wagner hat, dem ganzen Plan seines Werkes gemäß, die altnordische Sagenform in der Weise verwertet, daß Siegfried die von Wotan in Schlummer gebannte Brünnhilde erweckt. Wir sahen in der „Walküre", daß sie ungehorsam war und gegen Wotans Gebot den Siegmund im Kampf gegen Hunding schützte; mußte Siegmund fallen, so mußte auch die Walküre, die sich gegen das „Göttergesetz" aufgelehnt, verstoßen werden. Darum schlief sie auf einsamer Felsenhöhe, von „wabernder Lohe" umgeben; Siegfried findet sie ganz so, wie Wotan am Schluß der „Walküre" sie gebettet hat. Daß er sie zuerst für einen Mann hält, kommt auch in der Edda vor; ebenso ist ihr Gruß an den Tag und an die Götter daher entlehnt.

Aber alles übrige in der grandiosen Szene ist Wagners Eigentum. In der nordischen Sage walten ja nicht die feinen und bedeutenden Beziehungen wie hier zwischen dem Wotanskind und dem jugendlichen Helden: dort hat die Walküre einen beliebigen Kämpfer gegen Wotans Willen beschützt; hier war es Siegmund, der Vater Siegfrieds, und sie selbst hoffte schon damals, als sie in Schlaf gebannt wurde, daß dieser sie erwecken werde.

Ganz wundervoll ist nun aber der psychologische Vorgang geschildert, der sich in beiden durch diese Szene vollzieht: Siegfried sieht das erste Weib; seine Mutter ruft er an, da ihm vor der neuen „heiligen" Erscheinung bangt. So geht in Erfüllung, was das Orchester im ersten Aufzuge andeutete, wovon er selbst im zweiten träumte: hier lernt

er das Fürchten, freilich nicht in trivialem Sinn, wie Mime es dachte und Fafner es ihn nicht lehren konnte, sondern in einem viel tieferen: sein ganzes Wesen erbebt vor dem Weibe. Bald aber erwacht in ihm die feurigste Liebesglut, der alle Beklommenheit weichen muß; und ganz dem nie zuvor gekannten übermächtigen Gefühle hingegeben, steigert sich in ungeahnter Wonne sein Entzücken bis zum Taumel.

Brünnhilde dagegen, in reiner Begeisternng über ihre Erlösung durch den herrlichsten Helden erwacht, empfindet in der Erinnerung an die verlorene göttliche Art die ganze Furchtbarkeit ihrer Strafe: ihre Walküren-Herrlichkeit ist dahin; Schmach und Not sind ihr dafür geworden. Die ehedem „heilige" Jungfrau aus Walhall muß es zunächst als tiefe Demütigung empfinden, das Weib eines Mannes zu werden, wie dies ja von Wotan im dritten Aufzuge der „Walküre" so schneidend betont worden ist. Endlich aber siegt auch in ihr die Liebe zu Siegfried, die Leidenschaft ohne Reflexion, die Hingebung ohne Schranken. Wir wissen, daß Wagner diese stets überschwänglich in Worten und Tönen feiert. Hier ist ein Übermaß des Ausdrucks berechtigter als sonst; denn es ist ein ungeheurer Umschwung, eine Verkehrung ihres ganzen Wesens, wenn die Walküre, die Siegmund (im zweiten Aufzuge der „Walküre") eine „fühllose Maid" nennen konnte, zum liebeglühenden Weibe wird. Das innige, dort zuerst im Mitleid rege gewordene Gefühl, das Wotan (im dritten Aufzuge der „Walküre") einen „wonnigen Rausch üppiger Rührung" heißen wollte, sehen wir hier bis zur verzehrenden Glut emporlodern; kein Wunder, daß die gewöhnlichen Grenzen überschritten sind.

Aber damit ist es nicht genug: der Augenblick, der Siegfried und Brünnhilde vereinigt, bedeutet auch für die Götter eine entscheidende Wendung. Die Feinde liegen darnieder; Ring und Hort sind im Besitz eines Helden, dem Alberich, der Nibelung, sie nicht wieder wird entreißen können. Der Fluch scheint gesühnt; Siegfried hat Brünnhilde ge-

wonnen: sie sind die Repräsentanten einer neuen Zeit, eines neuen Geschlechtes. Nicht vom Gold, sondern von der Liebe soll nun der Welt Heil erblühen.

Darum darf Brünnhilde, von Wotan und Walhall völlig losgelöst, das Ende der alten Ordnung der Dinge verkünden. Sie besiegelt damit Wotans eigenen Willen, das von ihm selbst geschaute Götterverhängnis: sie weist damit vorbedeutungsvoll auf die letzte Zukunft, die sich uns in der „Götterdämmerung" enthüllt.

Götterdämmerung

heißt der „dritte Tag" des Bühnenfestspiels" „der Ring des Nibelungen"; und es ist sehr bezeichnend, daß Wagner gerade diesen Namen für sein Schlußdrama gewählt hat. Der erste Entwurf, mitgeteilt in Wagners „gesammelten Schriften und Dichtungen", dritte Auflage, Band II Seite 167, war „Siegfrieds Tod" betitelt. Nun ist aber der „Ring des Nibelungen" zu einer Tragödie gestaltet, welche das Schicksal der Götter und Helden umfaßt; es wird also auch der Untergang Wotans und Walhalls zugleich mit dem des Siegfried und der Brünnhilde dargestellt. Gerade in dieser engen Verknüpfung beruht die Eigenart des Wagnerschen Werkes; Idee und Ausführung sind nur unter diesem Gesichtspunkt zu verstehen.

Die altnordische Sage, für welche die Edda als wichtigste Quelle gelten darf, leitet das Ende der Götter aus deren Verschuldung ab; sie deutet an, daß dieselben sich durch Goldgier zu Freveln aller Art hinreißen ließen. Wagner hat im „Rheingold" dafür einen ganz bestimmten Vorgang eingesetzt: Wotan raubt, von Loge, dem Feuergott, dazu aufgereizt, dem Alberich den Hort (Schatz) und den Ring, den dieser selbst den Rheintöchtern, den Hüterinnen des reinen, unberührten Goldes, entwendet hatte.

Besonders verhängnisvoll ist der zauberische Ring, an dessen Besitz „maßlose Macht" hängt, auf den aber Alberich

einen Fluch legte: er solle „Tod zeugen dem, der ihn trägt". Wotan brauchte das Gold, um die Riesen zu zahlen, die ihm die Burg Walhall gebaut haben; es galt ihm, seine bedrohte Herrschaft noch einmal zu stützen. Wir sahen den Ring in Fafners, des Riesen, Hand, der seinen Bruder Fasolt darum erschlug; wir sahen Alberich, den Niblung, auf Wiedergewinnung seines Kleinods lauern. Wotan aber, einzig darum besorgt, dieses zu hindern, selbst ohnmächtig, Fafner des Ringes wieder zu berauben, versuchte einen Helden zu erzeugen, der für ihn die Tat vollbringen und dann den Rheintöchtern ihr Gold zurückgeben könne. Damit wäre die Schuld gesühnt, die Sorge getilgt, Alberich wie Fafner unschädlich gemacht.

Wir sahen weiter, daß Siegmund, der Wälsung, nicht der Held war, wie Wotan wähnte, daß er dem „Göttergesetz" zum Opfer fallen, daß auch Brünnhilde, die Walküre, die ihn gegen Wotans Befehl im Kampf mit Hunding, seinem Feinde, schützen wollte, diesen Ungehorsam büßen mußte. Sie ward von Wotan aus Walhall verstoßen und in Schlaf gebannt, aus dem nur ein Held sie erwecken sollte. Wotan glaubte schon verzweifelnd das Ende der Götter und den Sieg Alberichs zu schauen. Aber dem Bund Siegmunds und Sieglindes, der Wotanskinder, entsproß Siegfried, der freie Held. Er schmiedet sich das Schwert seines Vaters neu, erschlägt damit Fafner, den Riesen-Drachen, gewinnt Hort und Ring und erweckt Brünnhilde, die Walküre.

Nun ist es klar, daß hier eine neue Welt ersteht, vor der die alte zusammensinkt. Wotan entsagt in großartiger Ruhe der Macht, die ja innerlich schon längst gebrochen ist, und will nun selbst das Ende der Götterwelt, weil er die Gewißheit erlangt hat, daß nicht Alberich, der Niblung, sondern Siegfried im Bunde mit Brünnhilde sein Erbe antritt.

So hat Wagner die altnordische Idee der Welterneuerung poetisch und dramatisch verwertet: nicht das Gold soll die Welt regieren, sondern die Liebe. Brünnhilde

hat sich von der alten Götterwelt in dem Augenblick losgesagt, als sie Mitleid mit Siegmund und Sieglinde empfand; darum wurde sie Wotan ungehorsam, darum wurde aus der Walküre, der „fühllosen Maid", die Braut des Helden, das „lieberasende Weib".

Dies alles haben wir im „Rheingold", in der „Walküre" und im „Siegfried" gesehen; nun erleben wir in der „Götterdämmerung", wie sich das Götterverhängnis erfüllt, wie aber auch Siegfried und Brünnhilde nicht, wie Wotan es hoffte, dem Fluch entrinnen, der an dem Ring des Niblungen haftet. Auf die deutsche Sage, zumal auf das Nibelungenlied, werden wir nur wenig Bezüge finden; denn dieser ist der Gedanke der Götterdämmerung ganz fremd, und auch Siegfrieds Schicksale berichtet sie mit mannigfachen Abweichungen. Wagner aber hat hier, wie in dem ganzen großen Werke, nordische und deutsche Elemente für den Plan seiner Neudichtung verwertet.

Das Vorspiel.

Mit denselben Akkorden, die uns bei Brünnhildes Erweckung im dritten Aufzug des „Siegfried" umrauschten, leitet das Orchester ein;*) auch die Szenerie ist dieselbe, wie dort: der Walkürenfelsen.

Es ist finst're Nacht; „aus der Tiefe des Hintergrundes leuchtet Feuerschein auf". Wir erblicken, zuerst regungslos,

*) Akkorde von Brünnhildes Erweckung.

Notenbeispiel 97.

drei „hohe Frauengestalten in langen dunkeln Gewändern". Sie „singen und spinnen"; ein goldenes Seil werfen sie sich zu, knüpfen und winden es, abwechselnd an Tannenäste und hervorspringende Steine, und künden dabei, was sie vom Schicksal wissen; denn es sind die Nornen.

Nach der Erzählung der Edda steht ihr „Saal" bei der „Weltesche" (Yggdrasil); sie sind Schicksalsgöttinnen, ähnlich wie die Parzen der Griechen, drei Jungfrauen göttlichen Ursprungs, älter als das Göttergeschlecht des Wotan, bei Riesen auferzogen. Sie singen dem Menschen bei seiner Geburt sein Geschick und weben dessen Fäden; auch die Götter sind dem Schicksal unterworfen, das sie nicht kennen, so daß Wotan zur Hel, der Göttin des Todes und der Unterwelt, hinabfährt, um es zu erkunden. Die Nornen aber wissen das Schicksal und spinnen danach; sie bestimmen es nicht, aber sie walten darüber.

Wagner geht einen Schritt weiter: er macht sie zu Töchtern der Erda, die wir im dritten Aufzug des „Siegfried" als die weise Wala, als die Trägerin alles Wissens vom Götterverhängnis kennen lernten. Hatte dort Wotan der Erda das Ende ihres Wissens verkündet, so treten hier noch die Nornen vor uns auf, um diesen Zusammenbruch der alten Schicksalsmächte zu besiegeln.

Was sie singen, bezieht sich auf Ereignisse der vorhergehenden Dramen, mit welchen auf diese Weise der Zusammenhang hergestellt wird.

Sie erzählen von der Weltesche und dem Quell, der dort „Weisheit raunend" rauschte. Das ist „Urds (Erdas) Brunnen", wie ihn die Edda nennt. Um einen Trunk daraus „zahlte ein kühner Gott seiner Augen eines als ewigen Zoll", so hörten wir schon vom Wanderer im dritten Aufzug des „Siegfried"; was die Edda in bezug auf den Brunnen Mimirs, des Riesen, erzählt, überträgt Wagner hier sinnreich auf Urds (Erdas) Weisheitsquell.

Aus der Weltesche aber schnitt sich Wotan einen Speer, den wir zu wiederholten Malen in seiner Hand gesehen

haben; „deshalb darbte der Baum und versiegte der Quell"; nun weben die Nornen hier, am Walkürenfelsen. Das ist Wagners eigene Idee; in der Edda heißt es nur, daß der Weltenbaum überhaupt abstirbt. Nun ist aber Wotans Speer, dem „heil'ger Verträge Treue-Runen" eingegraben waren, das Symbol seiner Macht und Herrlichkeit, von Siegfrieds Schwertschlag zertrümmert worden; Wotan selbst hieß die Weltesche fällen; sie sank, und ewig versiegte der Quell.

Dieser Gedanke ist überaus großartig: Wotan weiß und will das Ende; deshalb gebietet er den Helden, die er in Walhall gesammelt hat und nun zum Kampf gegen Riesen und Niblungen nicht mehr braucht, selbst das Werk der Vernichtung vorzubereiten. Er sitzt in seinem „Saal"; ringsherum ragt „die hohe Schicht gehau'ner Scheite" aus der gefällten Weltesche. Die alte Welt geht unter; „der Götter Ende dämmert ewig da auf"; Loge wird den Brand entzünden, der sie verzehrt.

Die grotesken Schilderungen der Edda vom „Weltenbrand" sind hier durch ein grandios poetisches Bild ersetzt: Wotan selbst wird die Splitter seines zerschlagenen Speeres in „des Brünstigen (Loges) Brust" tauchen und den „zehrenden Brand" in die Welteschenscheite werfen, um mit Walhall und allen Göttern unterzugehen.

Soviel künden die Nornen; aber nun „verflicht sich das Geflecht"; was weiter geschieht, was aus dem Golde wird, wie der Fluch Alberichs wirkt, das wissen sie nicht zu sagen. Gewaltsam wollen sie das Seil straffer zieh'n; da reißt es in der Mitte: das Symbol ihres Wissens und ihr Wissen selbst ist vernichtet. Erschreckt treten sie zusammen, umschlingen sich und versinken: „zu End' ewiges Wissen! hinab, zur Mutter, hinab!" Sie fahren hinab zu Erda, der Wala, und ewiger Schlaf wird sie wie diese umfangen.

Das Orchester schildert den anbrechenden Morgen: prachtvoll wird die nächste Szene eingeleitet. Zwei Motive treten dabei besonders hervor, das eine innig, das andere

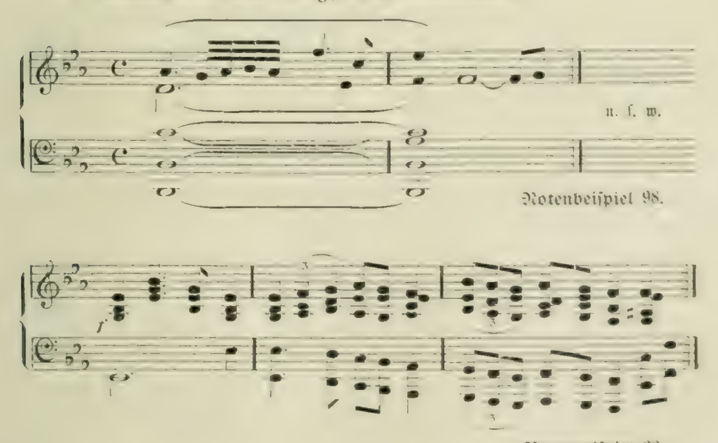
kühn und siegesgewiß, unschwer auf Brünnhildes und Siegfrieds Liebesbund zu beziehen.*)

Bald treten sie dann auch beide auf, er in vollen Waffen, sie ihr Roß am Zaume geleitend. „Zu neuen Taten" entläßt sie den „teuern Helden"; lang genug hat er bei ihr geweilt. „Was Götter mich wiesen, gab ich dir", all' ihrer „heiligen Runen reichen Hort"; so bleibt sie „des Wissens bar, an Liebe reich", freilich auch „ledig der Kraft"; denn „ihrer Stärke magdlichen Stamm" nahm ihr der Held, „dem sie sich neigt".

Er aber erwidert begeistert und gelobt ihr ewiges Gedenken. Sie sagt ihm, nur seiner eigenen Taten brauche er dazu sich zu erinnern; und freudig fällt er ein: „Brünnhilde zu gewinnen", nur dazu hat er sie vollbracht. Zuletzt reicht er ihr seinen Ring „zum Tausch ihrer Runen"; ihn soll sie wahren „als Weihegruß seiner Treu'". Entzückt bietet sie ihm dafür Grane, ihr Roß, und er dankt ihr in der wundervollen Gesangsstelle: „meine Kämpfe kiesest du, meine Siege kehren zu dir."

Sie steigern sich bis zur Ekstase: sie fühlen sich unzer-

*) Brünnhildes und Siegfrieds Liebesbund.



Notenbeispiel 98.

Notenbeispiel 99.

trennlich, eines im andern lebend. Brünnhilde ruft die Götter an, „ihr Auge zu weiden an dem weihevollen Paar"; und beide vereinigen sich zum Hymnus: „Heil, Brünnhilde, prangender Stern! Heil, Siegfried, siegendes Licht! strahlende Liebe, strahlendes Leben, Heil!" In stürmischer Umarmung sagen sie sich Lebewohl, und Brünnhilde winkt dem davonziehenden Siegfried nach, solang noch sein Horn heraufttönt.

Diese ganze Szene hat Wagner frei erfunden und in Wort und Ton hinreißend zu gestalten gewußt; sie gehört zu den herrlichsten des ganzen Werkes; Begeisterung durchglüht sie bis zu dem wahrhaft zündend wirkenden Schlusse.

Mit einem Schlag sind wir, nach der musikalisch zwar reichen und schönen, doch aber düsteren Szene der Nornen, in das helle, frische Leben des freien Helden versetzt, der Brünnhilde, das Wotanskind, zu eigen gewonnen hat.

Daß sie ihm Runen, d. h. geheime Kunde von allen göttlichen und menschlichen Dingen, lehrte, berichtet auch die nordische Sage.

Der Ring, den er ihr schenkt, ist dort dem Goldschatz des Zwergen Andwari entnommen, den Siegfried erbeutete, als er Fafner erschlug; hier kennen wir seine verhängnisvolle Bedeutung und müssen nun bangen, ob Alberichs Fluch sich auch an Siegfried und Brünnhilde, die den Ring empfängt, erfüllen werde.

Das Roß Grane ist in der auf deutschen Quellen beruhenden Thidrek- (Wilkina-) Saga Brünnhildes Eigentum; die altnordischen Sagen aber nennen Grani den Hengst des Siegfried, auf dem er zu Brünnhilde reitet. Er hat ihn auf eines Greisen (Odins-Wotans) Rat unter den Rossen des Königs Hialprek (Helfrich) auserlesen, weil er von Odins Hengst abstammt. Wagner macht Grane zum Walkürenroß, wie wir in der „Walküre" gesehen haben, und weiß dieses poetisch zu verwerten.

Die deutsche Sage erzählt nichts davon, daß Siegfried sich mit Brünnhilde vermählt habe: das Volkslied und

Volksbuch vom „hürnenen“ und vom „gehörnten“ Siegfried schildern, wie er eine von einem Drachen geraubte schöne Fürstentochter befreit; das Nibelungenlied läßt ihn gleich zu den Burgunden nach Worms gelangen.

Klar und übereinstimmend sind auch die nordischen Sagenquellen nicht. In der Wölsunga-Saga, die wir besonders in der „Walküre“ für Siegmunds und Sieglindes Schicksale wichtig fanden, schwören Siegfried und Brünnhilde einander Eide; die ältere Edda, welche die erweckte Walküre nicht Brünnhilde, sondern Sigurdrifa nennt, weiß davon nichts.

Für Wagners Drama ist es von hoher Bedeutung, daß Siegfried und Brünnhilde einander Treue geloben; bald werden wir sehen, wie es sich mit dem Geschick des Helden wendet.

Das Orchester schildert uns seine Fahrt: mit seinem Hornruf*) beginnend führt es uns hinab an den Rhein, dessen Wellen vor uns auf und nieder wogen, bis die Melodie der Rheintöchterklage**) uns deutlich das Bild des Stromes vor Augen stellt. Auch die aus dem „Rheingold“



*) Siegfrieds Hornruf.

Notenbeispiel 100.

**) Klage der Rheintöchter.

Notenbeispiel 101.

bekannte Fanfare*) hören wir ertönen, bis wir zuletzt, wenn der Vorhang wieder aufgeht, wirklich eine Halle am Rhein gewahren.

Erster Aufzug.

In der Halle der Gibichungen sitzen König Gunther, dessen Schwester Gutrune und ihr Halbbruder Hagen. Ihr Gespräch dreht sich um das, was dem königlichen Geschwisterpaar noch fehle: der ob seiner Weisheit gepriesene Hagen sieht „Gunther unbeweibt, Gutrun' ohne Mann". Er wünscht der letzteren den herrlichen Helden Siegfried zum Gemahl, dessen Taten er verlockend preist, wohlweislich ohne Brünnhildes Erweckung zu erwähnen. Diese aber rät er Gunther zu freien; er soll sich durch Siegfried die Braut aus dem Feuer holen lassen, das sie umbrennt.

Unmutig will Gunther so unerfüllbare Gelüste abweisen; aber Hagen meint, wenn Siegfried komme, möge Gutrune ihn an sich fesseln und durch einen Zaubertrank alle Vergangenheit vergessen machen. Gunther, der Hagens Tücke nicht ahnt, preist seine Mutter, Frau Grimhild, die sie zu Brüdern machte. Gutrune wünscht verschämt: „möcht' ich Siegfried je erseh'n!"

Hagen aber meint, er werde wohl, „auf Taten wonnig umherjagend", auch zu ihnen kommen; und wirklich tönt vom Rhein her der wohlbekannte Hornruf,**) und der Held erscheint, von Hagen angerufen, in seinem Nachen, mit

*) Rheingold-Fanfare.



Notenbeispiel 102.

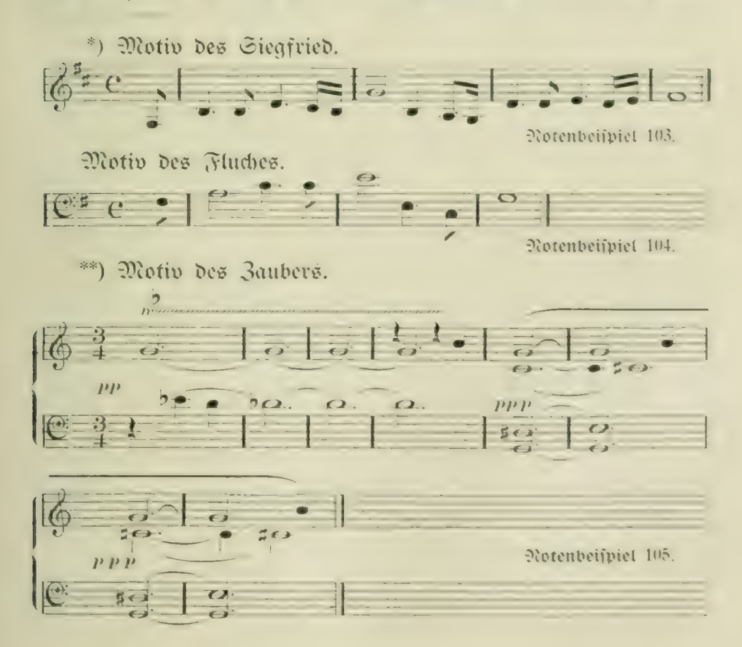
**) Notenbeispiel Nr. 100 Seite 285.

Waffen und Roß. Verwirrt entfernt sich Gutrune; die Männer aber wechseln kurze, von Wagner außerordentlich charakteristich gehaltene Reden.

Siegfrieds Motiv, aber auch das des Fluches, das wir schon seit dem „Rheingold" kennen, ertönen im Orchester.*)

Lauernd fragt Hagen nach dem Niblungenhort, und Siegfried weist ihm den Tarnhelm, den er daraus entnahm und dessen Zauberkraft ihm Hagen erklärt. Von dem Ring aber sagt er nur: „den hütet ein hehres Weib", und nun weiß Hagen sofort Bescheid und murmelt: „Brünnhilde!"

Er öffnet Gutrune die Türe; anmutig bietet sie dem Gast den Willkommtrunk. Siegfried faßt das Trinkhorn; und indem er es an die Lippen führt, bringt er „den ersten Trunk zu treuer Minne" der Geliebten, Brünnhilde, zu. Der Moment ist ergreifend; aus leisem Triller geht das Orchester in das Motiv des Zaubers**) über, mit dem



der Trank erfüllt ist und auch sofort auf Siegfried wirkt.

Denn mit „schnell entflammter Leidenschaft“ wendet dieser sich an Gutrune; sein Herz entbrennt in neuer Glut, er begehrt sie zum Weib. Wankenden Schrittes verläßt sie die Halle; Siegfried, ganz in ihrem Bann, fragt Gunther, ob er schon ein Weib habe.

Der König schildert ihm die auf hohem Felsen von Feuer umloderte Brünnhilde als das Ziel seiner vergeblichen Wünsche. Mit feiner Kunst läßt Wagner hier den durch den Trank bezauberten Siegfried bei Gunthers ersten Worten die Erinnerung noch verwundert haschen, gleich aber ganz verlieren, so daß ihn die Nennung von Brünnhildes Namen fremd und teilnahmlos für sie findet.

Freudigen Mutes sagt er Gunther seine Hilfe zu, um nur Gutrune für sich zu gewinnen, und schlägt selbst vor, Brünnhilde durch den Tarnhelm, der ihm Gunthers Gestalt verleihen soll, zu täuschen. Beide trinken Blutbrüderschaft, indem sie nach altgermanischer Sitte Tropfen ihres Blutes in das Trinkhorn mischen und dieses dann leeren. Wieder droht das Motiv des Fluches*) aus dem Orchester; Hagen nahm an dem Eide nicht teil; sein Blut, meint er, sei nicht edel und echt: „d'rum bleib' ich fern dem feurigen Bund“.

In ungestümem Eifer treibt Siegfried zum Aufbruch, läßt Gunther zu sich in den Nachen treten und stößt ab.

Gutrune erscheint und sieht es mit Verwunderung; Hagen erklärt ihr, was die Fahrt bedeute. Sie geht „lebhaft erregt“ in ihr Gemach zurück; Hagen aber setzt sich nieder, mit Speer und Schild, die Halle zu hüten. Triumphierend schaut er den beiden nach. Scheinbar dient Siegfried dem Gunther, dem er die eigene Braut holt; aber für Hagen soll er den Ring bringen; und darum frohlockt dieser: „dünkt er euch niedrig, ihr dient ihm doch, des Niblungen Sohn!“

---

*) Notenbeispiel Nr. 104 Seite 287.

In dieser ersten großen Szene treten uns drei neue Gestalten entgegen. Gunther, altnordisch Gunnar, ist König am Rhein; näher bestimmt Wagner seinen Wohnsitz nicht. Er nennt ihn einen Gibichung, d. h. Sohn des Gibich, und hat auch Grimhild als Name der Mutter, Gudrun als Name der Schwester des Königs beibehalten. Seine Schreibung Gutrune ist willkürlich; er läßt den Siegfried sagen: „sind es gute Runen, die ihrem Aug' ich entrate?"

Die nordische Sage läßt den Siegfried zu König Giuki (Gibich) im Frankenland kommen; dessen Gemahlin Grimhild bereitet dem Helden den zauberkräftigen Vergessenheitstrank, damit er Gudrun freie und um Brünnhilde für Gunnar (Gunther) werbe.

Auch in dem deutschen Volkslied heißt es: „er zog zu König Gibich"; und „dem König dient' er willig die schöne Tochter ab, bis daß der König Gibich ihm die zum Weibe gab"; aber hier heißt sie Kriemhilde, wird von einem Drachen entführt und von Siegfried befreit, der den Drachen tötet und dabei den Schatz (Hort) des Zwergen Niblung gewinnt, aber in den Rhein versenkt. Das spätere Volksbuch dagegen nennt den König Gilbald, seine Tochter Florigunde. Endlich heißt im Nibelungenlied der König Gunther, seine Schwester Kriemhild; die Namen Gibich und Gudrun kommen nicht mehr vor.

Auch diese Verschiedenheit ist durch Sagenmischung zu erklären. Wir erkennen deutlich folgende vier Begebenheiten: Siegfried erwirbt den Nibelungenhort, tötet einen Drachen, befreit eine Jungfrau und hilft einem König dessen Braut gewinnen. Von letzterer Tat weiß das deutsche Volkslied und Volksbuch nichts, das Nibelungenlied erzählt sie, doch ohne daß Siegfried die Brünnhilde vorher gesehen hätte; und nur im Altnordischen ist die für den König gewonnene Braut zugleich die früher von Siegfried befreite Jungfrau, nämlich die von ihm erweckte Walküre.

Natürlich hat Wagner für den Plan seines Dramas diese letztere Darstellung verwertet und infolgedessen auch den Vergessenheitstrank beibehalten. Die für seinen Zweck unnötigen Personen, Gibich und Grimhild, hat er beseitigt; dafür läßt er Gunthers Schwester Gudrun selbst dem Helden den Zaubertrank reichen.

Anstifter aber ist Hagen; und auch dieser ist bei Wagner eine ganz eigenartig gedachte Figur. Im Altnordischen heißt er Högni, Bruder des Gunnar (Gunther) und des Guttorm, der bei Wagner nicht vorkommt, und erscheint durchaus edel und ohne Falsch, während vielmehr Guttorm an Siegfried zum Verräter wird und feige den Helden ermordet. Das deusche Volkslied (und Volksbuch) läßt schon den „grimmen Hagen" im Bunde mit seinen Brüdern, Gunther und Gernot, den Siegfried im Odenwald „an einem Brunnen" nach einem Wettlauf erschlagen. (Die drei heißen später Hagenwald, Gilbald und Ehrenbert, wozu noch ein Walther genannt wird.) Das Nibelungenlied endlich hat Hagen zu einem Vasallen des Königs Gunther gemacht und in ihm das Ideal eines treuen Dieners verherrlicht, der zugunsten seines Herrn sogar das Verbrechen eines Mordes nicht scheut. Hier hat nämlich Siegfried den Nibelungenhort nicht im Rhein versenkt; es ist also neben der Eifersucht auf seinen Heldenruhm vor allem auch die Goldgier, welche seine Neider anreizt, ihn zu verderben. Wie dazu noch die angebliche Rache für einen vermeintlichen Verrat kommt, den Siegfried begangen haben soll, wird uns der zweite Aufzug zeigen.

Wagner hat nun etwas ganz Neues: bei ihm ist Hagen ein Niblung, der Sohn des Alberich. Wir haben im „Rheingold" gesehen, wie Alberich von Wotan (und Loge) gedemütigt, beraubt und zu einem unversöhnlichen Feinde der Götter geworden war; wir hörten in der „Walküre", daß er, der die Liebe verfluchte, „zürnend einen Sohn gezeugt hat": dieses „Hasses Frucht" ist Hagen. Frau Grim-

hild also war das Weib, das Alberich mit seinem Golde sich zwang; denn er trachtet unablässig danach, den Ring wiederzugewinnen. Wir sahen ihn im „Siegfried“ vor Fafners Höhle Wache halten; es gelang ihm nicht, Ring und Hort an sich zu bringen, als Siegfried den Riesen-Drachen erschlug: nun soll Hagen den Helden überlisten.

Zu diesem Zweck ist der „Albensohn“, tückisch und heuchlerisch, der Berater seines Halbbruders, des ahnungslosen Königs Gunther, und der arglosen Gutrun: er stellt ihnen und Siegfried seine Netze. Auf sein Geheiß wird dem Helden der Zaubertrank gereicht, so daß er bei Gutrunes Anblick Brünnhilde vergißt. Er wird also im Drama nicht, wie in der Sage, das Opfer nur menschlicher Bosheit, sondern dämonischer List. Wie Alberich dem Wotan mit wütendem Haß entgegentrat, so trachtet Hagen, sein Sohn, den Helden zu verderben, der freier als der entsagende Gott dessen „Welterbe“ anzutreten berufen war. Wir müssen uns den Vergessenheitstrank also in der Weise zu erklären suchen, daß Siegfried der Berührung mit der finsteren Macht des Niblungen einerseits und mit den von diesem unbewußt geleiteten Menschenkindern andrerseits ohne Widerstand, ohne Ahnung des Betruges, erliegt. Aufs neue offenbart sich uns, wie eng das Schicksal des Helden mit dem der Götter bei Wagner verknüpft ist.

Ein Zwischenspiel des Orchesters bezeichnet den Wechsel der Szene: wir sind wieder auf dem Walkürenfelsen und erleben einen von Wagner frei erfundenen bedeutungsvollen Auftritt. Waltraute, eine der Walküren, erscheint zu Brünnhildes freudiger Überraschung bei dieser. Schon glaubt die Verstoßene, Wotans Sinn habe sich gegen sie erweicht, und bekennt der Schwester begeistert, wie selig ihre Strafe sie gemacht habe und wie beneidenswert sie sich achte durch Siegfrieds Liebe, als das Weib des herrlichen Helden. Aber Waltraute ist in furchtbarer Angst heimlich aus Walhall hergekommen; und auf Brünnhildes erschrockene Frage: „was ist's mit den ewigen Göttern?“

schildert sie ihr in ergreifender Weise, was wir der Hauptsache nach von den Nornen erfahren haben.

Stumm thront Wotan, ohne Holdas (Freias) Äpfel (die den Göttern ewige Jugend verleihen) anzurühren, auf seinem „hehren Sitze“; er hält „des Speeres Splitter fest in der Faust“. Seine beiden Raben hat er ausgesandt: „kehren die einst mit guter Kunde zurück, dann noch einmal — zum letztenmal — lächelt ewig der Gott.“ Und jüngst, seines Lieblingskindes, der Brünnhilde, gedenkend, „raunte er wie im Traume“: „gäbe sie den Ring den Rheintöchtern zurück, erlöst wäre Gott und Welt!“

Darum eilte Waltraute hierher und beschwört nun die Schwester auf den Knieen, „der Ewigen Qual zu enden“, dem letzten Wunsche Wotans zu willfahren. Aber Brünnhilde, die nicht ahnt, welcher Fluch an dem Ringe haftet und welches Verhängnis für sie und die Götter daran geknüpft ist, will „Siegfrieds Liebespfand“ um keinen Preis opfern: „stürz' auch in Trümmer Walhalls strahlende Pracht.“ Von Wotan ist sie geschieden, aber „die Liebe ließ' ich nie“ — das ist ihr unwiderruflicher Bescheid. Nun kann sie die Waltraute eine „fühllose Maid“ nennen; taub bleibt sie all' ihren Bitten, und mit lautem Weheruf enteilt die Enttäuschte.

Wir sehen es klar: das Verhängnis waltet unabwendbar über den Göttern und ihrer Schuld; so leichten Kaufes gewinnen sie nicht Sühne.

Aber auch Brünnhildes Verderben naht. Die Abenddämmerung senkt sich herein; „die Flammenzungen der Waberlohe lecken über den Felsen auf“. Plötzlich ertönt Siegfrieds Hornruf;*) jauchzend eilt sie ihm entgegen: „auf, in meines Gottes Arm!“, aber entsetzt prallt sie zurück vor einer fremden, schrecklichen Gestalt.

Durch den Zauber des Tarnhelms erscheint Siegfried in Gunthers Gestalt verwandelt. Grausen erfaßt sie; nun

*) Notenbeispiel Nr. 100 Seite 285.

erst glaubt sie Wotans Strafe zu verstehen: nicht nur dem einen Helden, sondern jedem, der zu ihr dringt, soll sie gehören.

Umsonst flieht sie vor dem Unhold, umsonst wehrt sie sich mit der Kraft der Verzweiflung. Er entreißt ihr den Ring, durch den sie sich beschützt glaubt; wiederholt ertönt das Motiv des Fluches;*) und mit lautem Aufschrei sinkt sie vor ihm nieder. Er gebietet ihr: „jetzt bist du mein, Brünnhilde, Gunthers Braut, gönne mir nun dein Gemach!“ Wehrlos wankt sie hinein; er aber zieht sein Schwert: „Notung, bezeuge du, daß ich in Züchten warb; die Treue wahrend dem Bruder, trenne mich von seiner Braut!“

Überraschend knapp und dramatisch wirksam ist die Handlung in dieser Szene zusammengedrängt. Das altnordische Vorbild ist darin nicht zu verkennen. Dort reitet Siegfried (auf seinem Roß Grani) in Gunthers Gestalt durch die Waberlohe zu Brünnhilde; da nun diese zugesagt hat, dem als Gattin zu folgen, der die Flammen durchbreche, so muß sie sich ihm ergeben. Drei Tage und drei Nächte weilt er bei ihr, wobei er sein Schwert zwischen sie beide legt; den Goldring des Andwari zieht er ihr vom Finger und gibt ihr einen andern dafür. Endlich liefert er sie an Gunther aus.

Aber während dies alles lange nach Siegfrieds Vermählung mit Gudrun stattfindet, hat es Wagner vielmehr ebenso zusammengedrängt, wie es im Nibelungenlied geschieht: Siegfried erhält Gutrune (Kriemhild) als Preis dafür, daß er Brünnhilde für Gunther gewinnt. Auch im Nibelungenliede ist es ein Ring (und Gürtel), welcher der Brünnhilde übermenschliche Kraft verleiht; an Stelle der zu durchdringenden Waberlohe aber sind Kampfspiele getreten. Wohlweislich läßt Wagner den Siegfried in Gunthers Gestalt nur eine einzige Nacht bei Brünnhilde verweilen. Wir sahen schon, daß nur in der altnordischen

*) Notenbeispiel Nr 104 Seite 287.

Sage der Held zum zweitenmal zu Brünnhilde gelangt; so sicher die Verbindung der befreiten Jungfrau mit der gewonnenen Königsbraut auf Nachdichtung und der Vergessenheitstrank ebenso auf Einschiebung beruht, so wenig konnte Wagners Drama dieses Ereignis übergehen. Gleich der zweite Aufzug wird uns zeigen, wie Siegfried den unfreiwilligen, nur unter Hagens dämonischer Einwirkung begangenen Betrug an Brünnhilde büßen muß.

Zweiter Aufzug.

Düstere Orchesterklänge leiten ein. Vor der Halle der Gibichungen, zu welcher seitwärts der Eingang führt, sitzt Hagen schlafend; es ist Nacht. Plötzlich wird er vom Mondlicht grell beleuchtet, man sieht Alberich vor ihm kauern. Dieser regt ihn an zu unversöhnlichem Kampf, um den Ring zu gewinnen: Wotan sei nicht mehr zu fürchten, aber Siegfried, der Wälsung, der furchtlose Held, sei noch frei vom Fluch; ihn gelte es zu verderben, bevor Brünnhilde ihm etwa raten könne, den verhängnisvollen Ring den Rheintöchtern wiederzugeben! Hagen, immer unbeweglich, sagt ihm: „den Ring soll ich haben, harre in Ruh'"; und mit der wiederholten, von dem Motiv des Fluches*) begleiteten Mahnung „sei treu!" verschwindet Alberich in finsterem Schatten.

Die unheimliche, von Wagner frei erfundene Szene zeigt uns deutlich, wie Hagen als Alberichs Sohn zu dessen Rächer bestimmt ist, an Wotan wie an Siegfried. Die finsteren Nibelungen brüten Verderben, für die Götter, wie für deren Helden. Auch im Nibelungenlied kommt ein Alberich vor, aber dort als ein Zwerg, der den Königen

*) Notenbeispiele Nr. 104 Seite 287.

Nibelung und Schilbung dient; er besitzt die unsichtbarmachende Tarnkappe, wird aber von Siegfried bezwungen und hütet ihm dann den Nibelungenhort. Wie Wagner den Tarnhelm von Mime für Alberich fertigen läßt, haben wir im „Rheingold" gesehen, ebenso im „Siegfried", wie er zur Drachenbeute gehörte.

Allmählich dämmert der Tag vom Rheine her: mit Sonnenaufgang erscheint Siegfried, der sich durch die Zauberkraft des Tarnhelms („des Geschmeides Tugend") im Nu vom Brünnhildenstein hierhergewünscht hat. Hagen ruft Gutrune heraus; sie tauscht frohen Willkommgruß mit Siegfried, fordert dann aber umständlichen Bericht von ihm und fragt mit nicht sehr mädchenhafter Sachkenntnis nach allen Einzelheiten seines Abenteuers. Siegfried beruhigt sie über seine Treue; dann muntert er sie auf, für festlichen Empfang zu sorgen, da Gunther mit seiner Braut ihm folgt, und geleitet sie in die Halle.

Nun kommt es zu einer höchst originell erfundenen Szene. Hagen bläst sein Stierhorn und ruft alle Mannen zu den Waffen, als sei der Feind im Land. Wie nun aber hastig von allen Seiten gerüstete Gibichs-Mannen hereinstürmen, erklärt er ihnen, Gunther habe ein „freisliches Weib" gefreit; ihm zu Ehren sollen sie Opfertiere schlachten und sich an Met und Wein berauschen: „alles den Göttern zu Ehren, daß gute Ehe sie geben!"

Es liegt eine bittere, dämonische Ironie in Hagens Haltung und Rede; denn er weiß nur zu gut, welches Unheil er angestiftet hat und welches Höllenwerk er vollbringen will. Darum bleibt er auch trotz seiner Triller und Kadenzen vollkommen ernsthaft; ihm ist es gar nicht spaßhaft zu Mut: grimmig bereitet er seine Rache vor. Als daher die Mannen in schallendes Gelächter ausbrechen, tritt er verweisend unter sie und ermahnt: „empfanget Brünnhilde, Gunthers Braut; hold seid der Herrin, helfet ihr treu; traf sie ein Leid, rasch seid zur Rache!" So schürt er schon im voraus die Stimmung für das, was folgt.

Unter brausenden Orchesterklängen landet nun das Königsschiff; die Mannen begrüßen es mit einem einfach kräftig gehaltenen Chor, und Gunther führt Brünnhilde ans Land. Sie ist bleich und in sich gekehrt; den Blick senkt sie zu Boden vor der Menge, so daß sie den mit Gutrune aus der Halle tretenden Siegfried nicht gewahrt. Erst als Gunther das Paar begrüßt und beider Namen nennt, schlägt sie erschreckt die Augen auf und zuckt schmerzlich zusammen. Kaum ihrer mächtig, droht sie umzusinken; Siegfried aber, der ihr ruhig und unbefangen gegenübertritt und, von dem Zaubertrank mit völliger Vergessenheit geschlagen, nicht ahnen kann, was in ihr vorgeht, stützt sie dienstfertig, und in seinen Armen, „matt zu ihm aufblickend", haucht sie leise: „Siegfried kennt mich nicht?!"

Dieser Moment ist rührend und ergreifend; unbeschreiblich wirkt es, wenn Siegfried erwidert: „Gunther, deinem Weib ist übel! erwache, Frau, hier ist dein Gatte!" An seinem ausgestreckten Finger erblickt Brünnhilde den Ring; mit einem Schlag wird ihr klar, daß nicht Gunther, sondern Siegfried es war, der sie bezwang und ihr den Ring entriß. Mit furchtbarer Heftigkeit fährt sie auf; die Szene wird im höchsten Grade spannend und aufregend. Hagen, der bisher lauernd im Hintergrunde stand, tritt nun unter die Mannen: „jetzt merket wohl, was die Frau euch klagt!" Sie aber, noch in gewaltsamer Selbstbeherrschung, fordert Siegfried auf, zu erklären, wie er zu dem Ringe komme, den doch Gunther ihr entrissen habe. Der Wahrheit gemäß bekennt Siegfried, den Ring nicht von Gunther empfangen, und dieser, ihm keinen gegeben zu haben; auf Brünnhildes Frage, wo denn der Ring sei, den er von ihr erbeutet, muß Gunther „in höchster Betroffenheit" verstummen.

Da fährt sie wütend auf: „ha, dieser ist's, der mir den Ring entriß: Siegfried, der trugvolle Dieb!" Sie durchschaut, was vorgegangen ist; Siegfried aber, über der Betrachtung des Ringes „in fernes Sinnen verloren", sagt, er habe den Ring überhaupt von keinem Weibe, sondern von

dem Wurm vor der Neidhöhle, das ist von Fafner, dem Riesen-Drachen, erbeutet. Denn der Zaubertrank hat ihm nur an Brünnhilde und deren Erweckung, nicht auch an seine sonstigen Taten die Erinnerung geraubt; er kann sich also auch nicht erklären, wie der Ring, den er in Gunthers Gestalt der Brünnhilde abrang, derselbe sein sollte, den er aus dem Nibelungenhort gewonnen hat.

Hagen aber benützt diesen Augenblick der Verwirrung, um den Brand weiterzuschüren: er tritt zu Brünnhilde und raunt ihr zu: „ist's der Ring, den du Gunther gabst, so gewann ihn Siegfried durch Trug, den der Treulose büßen soll“.

Da schreit die Gequälte auf zu den Göttern, die Leiden und Schmach auf sie häufen; sie kann ja nicht ahnen, wer an dem unerhörten Betrug schuld ist, der an ihr verübt ward. Nun fordert sie unerhörte Rache, ungezähmten Zorn, den zu zertrümmern, der sie betrog, und müßte ihr Herz darum zerbrechen.

Die Menge versteht nicht, warum sie tobt: Gunther, der ja nicht weiß, daß sie dem Siegfried vermählt war, bittet sie um Mäßigung. Sie aber verachtet ihn, der „Verräter und selbst verraten“ ist, und bezeugt dann laut, sie sei Siegfrieds Weib: „er zwang mir Lust und Liebe ab!“ Sie meint natürlich ihre Vereinigung mit ihm nach ihrer Erweckung, wie wir sie im dritten Aufzug des „Siegfried“ erlebten: er aber, der davon nichts mehr weiß, muß glauben, sie beziehe sich auf die Szene des ersten Aufzuges (letzte Nacht), wo er in Gunthers Gestalt ihr nahte. Darum zeiht er sie der Lüge und beruft sich auf Notung, sein Schwert, das ihn trennte „von diesem traurigen Weib“. Damit hat er sein und Gunthers Geheimnis (den Rollentausch durch den Tarnhelm) preisgegeben; Brünnhilde aber läßt seine Rede nicht gelten: sie kennt das Schwert nicht nur scharf trennend zwischen sich und Siegfried, sie kennt es auch in der Scheide an der Wand, sie weiß sogar seinen Namen: Notung ist ihr „ein treuer Freund“.

Es wird immer klarer, daß sie Siegfried des Treubruchs, und zwar an ihr und an Gunther bezichtigt; und alles dringt in den Helden, sich von der furchtbaren, wenn auch in ihren Einzelheiten noch dunkeln Anklage zu befreien. Hagen, der allein kalt und ruhig bleibt, „wagt seines Speeres Spitze daran", und auf diese schwört Siegfried einen „ewigen Eid": er habe dem Bruder die Treue gewahrt, (er hat ja Blutbrüderschaft mit Gunther geschlossen), Brünnhildes Anklage sei unwahr. Da tritt sie selbst in den Kreis, stößt seine Hand vom Speere weg, wiederholt die Eidesformel und bezichtigt ihn des Meineids.

Alles ist in furchtbarem Aufruhr; Siegfried versucht die Mannen von dem „Weiber-Gekeif" abzubringen und fordert von Gunther, er solle seinem Weibe wehren, das „schamlos Schande ihm lügt", und der „wilden Felsenfrau" Zeit vergönnen, daß ihre „freche Wut" sich lege, die „eines Unholds arge List" erregt haben müsse. Noch ist er so fern davon, zu durchschauen, welchem Zauber er verfiel, daß er Gunther zuflüstert, der Tarnhelm müsse doch Brünnhilde schlecht getäuscht haben; ja er meint sogar, „Frauengroll friedet (besänftigt) sich bald", und „daß ich dir es gewann, dankt gewiß noch das Weib!" So kann er arglos scherzen, ohne zu ahnen, daß das Verhängnis über seinem Haupte schwebt! Und wirklich gelingt es seiner sieghaften Persönlichkeit, die Mannen zu bestimmen, daß sie ihm folgen, indem er sie zum frohen Mahl und Hochzeitsfeste ruft und „in ausgelassenem Übermut" Gutrune in die Halle zieht.

Nur drei Personen bleiben auf der Bühne zurück: Gunther, der „in tiefer Scham und furchtbarer Verstimmung" sein Haupt verhüllt; Brünnhilde, die „vor sich hinstarrend" nicht weiß, wie sie ihren Jammer bezwingen soll; und Hagen, der nach ihrer tiefergreifenden Klagerede an sie herantritt und sie anredet: „vertraue mir, betrog'ne Frau; wer dich verriet, das räche ich." Sie lacht bitter: „an Siegfried? du?" Vor „einem einzigen Blick seines blitzenden Auges", das „selbst in der Lügengestalt (sie weiß, daß er es

war, nicht Gunther, der sie bezwang, leuchtend ihr strahlte", würde Hagen erzittern müssen. Er meint: „meinem Speere spart' ihn sein Meineid!" Da erwidert sie treffend: „Eid und Meineid — müßige Acht!" so fällt man keinen Siegfried! Sie selbst hat ja mit ihren Heilkünsten seinen Leib unverwundbar gemacht; allerdings am Rücken hat sie „den Segen gespart", da sie wußte, den würde er dem Feinde nie darbieten.

Jetzt frohlockt Hagen: „und dort (im Rücken) trifft ihn mein Speer!" Und mit teuflischer Freude wendet er sich zu Gunther: „auf, edler Gibichung, dort steht dein starkes Weib; was hängst du in Harm?" Uns, die wir Hagens fürchterlichen Racheplan kennen, klingt diese Rede wie blutiger Hohn; und auch Gunther begreift, daß sie ihm nicht hilft aus seiner Schmach, und ruft „wehe" über sich, den „jammervollen Mann". Mit kalter Bosheit erwidert ihm Hagen: „in Schande liegst du, läugn' ich das?", und Brünnhilde verhöhnt seine Feigheit und Falschheit, so daß er außer sich gerät vor brennender Scham und Pein und Hagen anfleht um brüderliche Hilfe für seine Ehre. Unerbittlich sagt ihm dieser: „dir hilft nur Siegfrieds Tod!", und behauptet, durch seinen Verrat habe der Held die Blutbrüderschaft gebrochen. Wir wissen, daß nur Hagens Tücke den Schein der Schuld auf Siegfried geladen hat: auch Gunther, der es noch nicht durchschaut, fragt zweifelnd: „brach er den Bund? verriet er mich?"

Brünnhilde aber, die unerhört Betrogene, fährt wild dazwischen: „dich verriet er, und mich verrietet ihr alle! Siegfried falle, zur Sühne für sich und euch!" Hagen erstickt durch den verlockenden Hinweis auf den Ring, den er freilich nur für sich gewinnen will, in Gunther auch die Regung des Mitleids für Gutrune, auf deren Haupt Brünnhilde Angst und Not herabwünscht; dann schlägt er vor, die Mordtat zu verheimlichen: „auf lustiges Jagen ziehen wir morgen"; „der Edle braust uns voran"; dann heißt es einfach: „ein Eber bracht' ihn da um!"

So vereinigen sie sich zum grausigen Racheschwur: Gunther und Brünnhilde rufen Wotan als „Hüter der Eide“ an, Hagen aber den „Alben-Vater“ Alberich als „Niblungen-Herrn“, für den er den Ring wiedergewinnen will. In diesem Augenblick erscheint Siegfried mit Gutrune, bekränzt, jauchzend, mitten im festlichen Hochzeitszuge; und über diesem schneidenden Gegensatze fällt der Vorhang.

Abgesehen von den kleineren Szenen dieses Aufzuges bleibt vor allem die eine große, als eine der gewaltigsten, die Wagner gedichtet hat. Sie enthält das zweite Moment, das für Siegfrieds Tod entscheidend wird: seinen angeblichen Verrat an Gunther und Brünnhilde, auf den schon bei Betrachtung des ersten Aufzuges hingewiesen wurde.

Wagners Motivierung ist hier wieder eine ganz selbständige.

In der altnordischen Sage schenkt Siegfried der ihm vermählten Gudrun den Ring des Andwari, den er in Gunthers Gestalt der Brünnhilde abnahm; bei einem Streit der beiden Weiber über den Wert und Ruhm ihrer Männer zeigt ihn Gudrun triumphierend vor und verrät der Brünnhilde, daß nicht Gunther, sondern Siegfried in dessen Gestalt sie aus der Waberlohe geholt habe. Darüber gerät diese in begreifliche Entrüstung und fordert nach vergeblicher Unterhandlung Siegfrieds Tod. Gunther schwankt; die Aussicht, sich des Nibelungenhortes bemächtigen zu können, gibt den Ausschlag. Hagen (Högni) verweigert die Mordtat; der jüngere Bruder Guttorm wird durch Zaubermittel dazu gereizt, sie zu vollführen.

Ähnlich berichtet das Nibelungenlied von dem Zank der beiden Königinnen: Siegfried hat der Kriemhild erzählt, daß er an Gunthers Statt Brünnhilde besiegte; und diese bringt das Geheimnis an den Tag, indem sie im Streit um den Vorrang beim Kirchgang der Brünnhilde triumphierend Ring und Gürtel vorhält. Auch hier meint Siegfried, der Streit sei beizulegen, wenn den Weibern Schweigen geboten würde; aber Brünnhilde vermag den ihr (und

damit auch dem Gunther gebotenen Schimpf nicht zu vergessen, und Hagen erbietet sich, sie rächen und Siegfried töten zu wollen. Gunthers anfänglich verweigerte Zustimmung wird durch die Gier nach dem Golde des Nibelungenhortes schließlich dem schwachen König abgerungen. Eine Jagd im Odenwald wird veranstaltet, welche Gelegenheit zu der Mordtat bieten soll.

Wagner konnte nun natürlich den Zank der beiden Frauen nicht in gleicher Weise verwerten; überdies spielt sich bei ihm, echt dramatisch, die Szene der Verwirrung sofort nach Gunthers und Brünnhildes Ankunft, bei ihrer ersten Begegnung mit Siegfried und Gutrune ab. Noch weniger konnte er aus der nordischen Sage die Angabe für sein Drama brauchen, daß Siegfried bald inne ward, wie ihn der Vergessenheitstrank verblendet hatte; er bittet dort sogar Brünnhilde, das Leid zu vergessen, das er ihr angetan; denn böser Zauber habe es bewirkt, daß er ihr die Treue brach und, ohne seiner früheren Eide zu gedenken, sie für Gunther zum Weibe gewann. Wir wissen, daß Siegfrieds zweimaliger Ritt zu Brünnhilde nur der nordischen Sage eigentümlich ist; das Nibelungenlied weiß nichts davon.

Wagner entwickelt aus dem Umstande, daß Siegfried durch die Wirkung des Zaubertrankes seinen Liebesbund mit Brünnhilde vergißt und sie dann in Gunthers Gestalt für diesen freit, eine ganz eigenartige, tragische Situation. Der einzige, der dieselbe vollkommen durchschaut, weil sein Anstiften sie herbeigeführt hat, ist Hagen. Sein Werk allein ist alles, was sich vor unsern Augen abspielt. Ihm allein war bekannt, daß Siegfried die Brünnhilde erweckt und sich ihr vermählt habe. Der Held selbst aber ist durch den Vergessenheitstrank bezaubert; er versteht die Anklage der Brünnhilde nicht in ihrem vollen Umfang; er kann nur ahnen, daß sie die Täuschung mit dem Tarnhelm durchschaut; die Anklage wegen Treubruch weist er, von seinem Standpunkt aus mit vollem Recht, als gänzlich unbegründet

zurück. Gunther, der ja von Siegfrieds und Brünnhildes früherem Bunde nichts weiß, begreift Brünnhildes Zorn und Wut auch nicht in ihrem tiefsten Sinn; er faßt es nur als demütigende Beschämung auf, wie das Geheimnis des Tarnhelms an den Tag kommt.

Brünnhilde aber, die das verwandelte, teilnahmlose Wesen ihres Helden ihr gegenüber nicht fassen kann, die ihren Siegfried hier plötzlich als Gemahl der Gutrune erblicken muß, bäumt sich auf in wildestem Schmerz über einen unerhörten Betrug, den zu enthüllen sie sich machtlos fühlt: „welches Unholds List liegt hier verhohlen? welches Zauberers Rat regte dies auf? wo ist nun mein Wissen gegen dies Wirrsal? wo sind meine Runen gegen dieses Rätsel?“ Sie kann nur rasen in Wut und Rache gegen alle; den Schuldigen erkennt sie nicht; so sollen ihr alle büßen, oder vielmehr, wie sie überaus großartig sagt: einer für sich und alle — Siegfried! Die andern sind zu gering für die Vergeltung; den Helden allein soll diese treffen: Hagen soll ihr als Werkzeug dienen.

Der Zuschauer aber — und darin liegt die überwältigende, wahrhaft tragisch-ironische Wirkung dieser riesigen Szene — hat die ganze Verwicklung vorbereiten und vollenden sehen; er ist Zeuge von Hagens dämonischer Tücke und ihrer betäubenden Wirkung. Diese Ausgestaltung ist ebenso neu der altnordischen wie der deutschen Sage gegenüber; ermöglicht ist sie nur dadurch, daß Hagen bei Wagner der Niblungensohn ist, dessen fürchterlicher Haß nun auch Siegfried und Brünnhilde ins Verderben reißt. Er bleibt unerbittlich, kalt und ruhig: den schwachen Gunther über die feige Mordtat zu beschwichtigen, gelingt ihm ohne besondere Mühe; aber auch Brünnhilde muß ihm selbst sagen, wie er Siegfried tödlich treffen kann.

Wir sahen schon im zweiten Aufzug des „Siegfried“, daß Wagner den Helden nicht, wie die Sage, durch das Blut des Drachen, in dem er badet, und das an ihm zur Hornhaut wird, unverwundbar werden läßt. Vielmehr hat

ihn hier Brünnhilde durch ihre Heilkünste gefeit, nur am Rücken nicht, während er in der Sage zwischen den Schultern (wohin er nicht langen konnte, oder wohin ein Lindenblatt gefallen war) verwundbar blieb. Es ist also Brünnhilde selbst, die hier dem Hagen angibt, wo Siegfried zu Tod getroffen werden könne, während im Nibelungenlied die ängstlich um den Gemahl besorgte Kriemhild durch ein auf den Rock genähtes Kreuzchen dem heuchlerisch fragenden Hagen die Stelle bezeichnet, wo Siegfried zu verwunden wäre, damit dieser ihren Helden schütze.

Es ist demnach wohl richtig, wenn man die in Wagners Drama auftretenden Menschen klein und erbärmlich findet: Gutrune ist ein anmutiges, sonst aber gänzlich uninteressantes Geschöpf; Gunther ist ein zweifelhafter Charakter, feig, schwach, goldgierig wie in der Sage; beide sind willenlose Werkzeuge in Hagens Hand. Wir dürfen aber nicht vergessen, was dieser Hagen für ein Dämon ist.

Die beiden menschlichen Figuren sind überhaupt nur deshalb in das Drama eingeführt, weil Hagen, der Nibelungensohn, sich ihrer zur Verwirklichung seines Racheplans bedient. Daß er dem Gunther den Preis des Sieges nicht lassen werde, darf uns von vornherein als sicher gelten. Siegfried sehen wir dem Fluch des Ringes verfallen; Brünnhilde muß in ihrer vermeintlichen Rache für die grenzenlose Schmach, die ihr angetan worden ist, selbst das Verderben des Helden beschleunigen helfen. Nun begreifen wir, was sie tat, als sie der Waltraute die Rückgabe des Ringes an die Rheintöchter verweigerte: nun ist sie selbst in den Bann des Bösen gefesselt.

Dritter Aufzug.

In vollem Gegensatz zu dem tieftragischen zweiten Aufzuge ertönen die heiteren Klänge von Siegfrieds Hornruf;*) andere Hörner antworten. Dann beginnt es im Orchester zu wogen: das Klagelied der Rheintöchter**) und die Rheingold-Fanfare***) leiten uns in eine neue Stimmung.

Wenn der Vorhang aufgeht, sehen wir den Rhein und befinden uns in einem „wilden Wald- und Felsental", das er durchströmt. Die aus dem „Rheingold" bekannten drei Rheintöchter (Wasserweibchen) tauchen aus der Flut und singen ein Lied voll Anmut und Melodienschmelz. Aus der finsteren Tiefe, der ja das verlorene reine Gold nicht mehr leuchtet, sind sie heraufgekommen ins helle, warme Licht der Sonne, die sie nun bitten, ihnen das schmerzlich vermißte Kleinod zurückzugeben, indem sie ihnen den Helden senden soll, der es besitzt.

Sie verschwinden, um zu beraten; Siegfried tritt auf. Er hat die Fährte eines Bären verloren, den er verfolgte, und fragt nun lächelnd die wiedererscheinenden Rheintöchter, ob sie „den zottigen Gesellen zu sich entzückt" haben. Sie versprechen ihm das Wild für den gold'nen Ring an seinem Finger; da er ihn verweigert, verspotten sie ihn und tauchen unter mit dem Ruf: „wie schade, daß er geizig ist!" Das will er sich doch nicht nachsagen lassen; er ruft sie zurück: „kommt rasch, ich schenk' euch den Ring!"

Da tauchen sie wieder auf, diesmal ernst und feierlich: er soll ihn behalten, bis er das Unheil rät, das an den Ring geknüpft ist, und sie ihn von dem Fluch befreien.

*) Notenbeispiel Nr. 100 Seite 285.
**) Notenbeispiel Nr. 101 Seite 285.
***) Notenbeispiel Nr. 102 Seite 286.

Gelassen sagt er: „so singet, was ihr wißt." Da drohen sie ihm Schlimmes: mit dem Motiv von Alberichs Fluch*) künden sie ihm Tod und Verderben, wenn er den Ring nicht dem Rhein zurückgeben wolle. „Nächtlich webende Nornen flochten den Fluch in des Urgesetzes ewiges Seil" — es ist ein unentrinnbares Geschick, dem der Held verfallen muß.

Aber Siegfried läßt sich nicht schrecken: er verläßt sich auf sein Schwert, das schon einen Speer „zerschwang" (den des Wotan im dritten Aufzug des „Siegfried") und auch „das Seil der Nornen durchhauen", d. h. dem Schicksal trotzen werde; auch Fafner, der Wurm (Drache), den er erschlug, hat ihn sterbend vor dem Fluch gewarnt und doch das Fürchten nicht gelehrt. Den Ring, durch den „der Welt Erbe" zu gewinnen ist, will er nur für „der Minne Gunst" verschenken; aber Leib und Leben, das sie ihm bedrohen, das würde er (nicht komponierter Zwischensatz: „sollt' ohne Lieb' in der Furcht Bande bang ich sie fesseln") ebensoweit von sich werfen, d. h. gering achten, wie die Erdscholle, die er aufhebt und über sein Haupt hinter sich schleudert.

Da verlassen die „Schwestern" den „Toren", der so „weise und stark sich wähnt und doch blind ist" für sein Geschick und taub für jede Warnung. Sie wissen, daß ihn „ein stolzes Weib (Brünnhilde) heute noch beerbt" und daß diese ihnen „besseres Gehör gibt". Sie schwimmen davon, indem sie ihr reizendes Lied wiederholen; lächelnd blickt ihnen Siegfried nach und vereinigt seine Stimme mit den ihrigen. Er meint, nun habe er „zu Wasser und zu Lande Weiberart gelernt"; sie schmeicheln, dann drohen sie, schließlich keifen sie alle! Aber das zuletzt aufsteigende Motiv des Fluches*) mahnt uns noch einmal an den Ernst und die Bedeutung der Szene, die der Held nicht ahnt.

Frisch und eigenartig hat Wagner hier wieder erfunden und gestaltet. Im Nibelungenliede sind es Wasser-

*) Notenbeispiel Nr. 104 Seite 287.

frauen an der Donau, die dem Hagen seinen und aller Burgunden Tod weissagen, als sie (lang nach Siegfrieds Ermordung) ins Hunnenland ziehen. Hier aber ist es Siegfried selbst, dem von den Rheintöchtern eine drohende Warnung zuteil wird. Seit ihnen ihr reines Gold von Alberich geraubt ward, sehnen sie sich danach, es zurück-zuerhalten.

Das ganze Drama hat uns gezeigt, daß nur dann, wenn der verhängnisvolle Ring der Flut des Rheines wiedergegeben wird, Erlösung zu hoffen ist für die Welt und für die Götter. Nun kommt Siegfried beinahe dazu, den Ring den Rheintöchtern zu schenken. Aber wenn er es ohne Bewußtsein von dessen Bedeutung täte, so wäre es keine Sühne für die Schuld, um derentwillen der Fluch daran haftet. Deshalb müssen ihm die Rheintöchter erst alles verkünden. Freilich übt ihre Mitteilung nicht die ge-hoffte Wirkung, sondern gerade die entgegengesetzte.

Der furchtlose freie Held vermißt sich, allem und jedem Schicksal zu trotzen, wie er ja bis jetzt jeden Feind besiegt und selbst Wotan, der sich ihm entgegenstellte, gedemütigt hat. Er ahnt nicht, daß er durch Hagens dämonische Tücke verblendet und dem Fluch unterworfen worden ist. Er trägt den Ring und wird sein Leben darum lassen müssen.

Für die Rheintöchter, die nicht wie wir tragisch empfin-den, ist er darum ein „blinder Tor". Sie sagen von ihm, überaus bezeichnend: „Eide schwur er und achtet sie nicht; Runen weiß er (die Walküre hat sie ihm gelehrt) und rät sie nicht; ein hehrstes Gut (Brünnhilde) ward ihm gegönnt — daß er's verworfen, weiß er nicht; nur den Ring, der zum Tod ihm taugt, den Reif will er sich wahren!"

Alles das hat vor unsern Augen Hagens Zaubermacht getan; und da wir den Tod des Helden haben beschließen hören und bald miterleben werden, so wirkt es um so er-greifender, wie hier seine Arglosigkeit, seine ahnungslose Natürlichkeit mit lebendigen Zügen geschildert wird. Furcht-los ist er noch, der Held, aber nicht mehr frei vom Fluch.

Und je näher sein Verderben rückt, desto köstlicher ist sein frischer, kecker Übermut, seine „überfrohe“ Laune gezeichnet. In diesem schneidenden Gegensatz liegt die echt dramatische Wirkung dieser und noch mehr der folgenden Szene begründet.

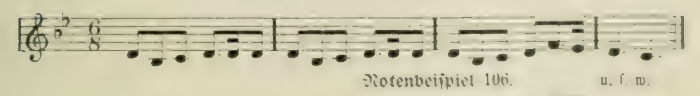
Die Jagdhornrufe wiederholen sich; Siegfried ruft die Genossen herab, um zu rasten und das Mahl zu rüsten. Aus der Höhe des Waldes hernieder steigen Gunther, Hagen und die Mannen; Siegfried erzählt ihnen lachend sein Abenteuer. Mit unnachahmlichem Ausdruck sagt er ihnen, es sei ihm gesungen worden, „erschlagen würd' er noch heut'“, so daß Gunther erschrickt und Hagen sich gegen so „üble Jagd“ verwahrt. Dann verlangt er zu trinken; und da Gunthers Schwermut ihm auffällt, trinkt er ihm brüderlich zu, mischt aus ihren beiden Hörnern und singt, da es überläuft, in herrlicher Melodie: „der Mutter Erde laß' das ein Labsal sein.“

Da muß Gunther seufzen: „du überfroher Held!“ Aber Siegfried, der ja nicht ahnen kann, was Gunther drückt, sagt leise zu Hagen: „ihm macht Brünnhilde Müh'?!“ Denn er meint, ihr wildes Wesen, das sich in der Szene des zweiten Aufzuges so maßlos offenbarte, sei wohl schwer zu bändigen. Hagen aber fragt ihn wiederholt, ob es denn wahr sei, daß er den Sang der Vögel verstehen könne. Erst hat Siegfried es abgelehnt; jetzt aber, um Gunther, den „grämlichen Mann“, zu zerstreuen, erbietet er sich, ihm „Mären aus seinen jungen Tagen“ zu singen.

Alles lagert sich um ihn her; im Orchester ertönt das Schmiedemotiv*), und er erzählt, was wir im „Siegfried“ gesehen haben: von Mime, dem „mürrischen Zwerg“, der ihn aufzog; von Notung, des Vaters Schwert, das er sich

---

*) Schmiede-Motiv.



Notenbeispiel 106. u. s. w.

neu schmiedete; von Fafner, dem Wurm, den er erschlug; und wie er dort unter der Linde den Waldvogel singen hörte und verstand, weil er die Lippen mit Drachenblut genetzt hatte. Dieselben Worte und Weisen, wie wir sie im zweiten Aufzug des „Siegfried“ vom Waldvogel hörten, erklingen aus Siegfrieds Mund; er berichtet auch Mimes Verräterei und wohlverdienten Tod, und daß er Ring und Tarnhelm aus dem Nibelungenhort an sich nahm.

Nun aber reicht ihm Hagen wieder ein Horn: „ich würzte dir hold den Trank, die Erinnerung hell dir zu wecken, daß Fernes dir nicht entfalle.“ Wir hören wieder die geheimnisvollen Klänge des Zaubermotivs*) aus dem ersten Aufzug; denn das Kraut, das Hagen in den Trank mischte, wirkt als Gegengift zu dem Vergessenheitstrank und hebt dessen Zauber wieder auf.

Ahnungslos trinkt Siegfried und singt, zu allgemeinem Erstaunen, in wachsender Begeisterung, wie ihn der Waldvogel zu Brünnhilde wies, wie er durch die Waberlohe zu ihrem Felsen drang, sie erweckte und zum Weib gewann.

In diesem Augenblick fliegen Wotans Raben über ihn hinweg; Hagen fragt ihn, ob er auch ihr „Geraun errate“, und stößt ihm, da er sich umwendet, mit den Worten: „Rache raten sie mir“ den Speer in den Rücken. Das Motiv des Fluches**) ertönt furchtbar stark; Siegfried stürzt nach vergeblichem Versuch, Hagen mit seinem Schild zu treffen, kraftlos nach rückwärts nieder.

Alles steht entsetzt; tieferschüttert fragt Gunther: „Hagen, was tatest du?“ Der aber erwidert unerbittlich: „Meineid rächt' ich“, und schreitet langsam über die Höhe von dannen.

Das Orchester läßt die Akkorde der Todverkündung***) erklingen, die wir aus dem zweiten Aufzug der „Walküre“ kennen, dann aber, zu Siegfrieds letzten Worten, die von

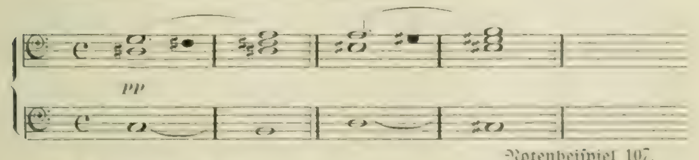
*) Notenbeispiel Nr. 105 Seite 287.
**) Notenbeispiel Nr. 104 Seite 287.
***) Notenbeispiel Nr. 107 Seite 309.

Brünnhildes Erweckung.*) Denn „noch einmal schlägt er die Augen glanzvoll auf“ und beginnt feierlich und leise seinen wundervollen Todesgesang. In der Vision, Brünnhilde, die „heilige Braut“, noch einmal („und aber“ heißt „abermals“) wach zu küssen, stirbt der Held, auf seinen Schild zusammen sinkend. Auf Gunthers Wink nehmen die Mannen die Leiche auf; der feierlich düstere Zug bewegt sich zur Waldeshöhe empor, wo er einen Augenblick vom Monde, der durch die Wolken bricht, voll beleuchtet erscheint. Dann steigen Nebel aus dem Rheine auf und erfüllen allmählich die ganze Bühne.

Der überwältigende Eindruck dieser unvergleichlichen Szene bedarf keiner näheren Begründung. Wagner hat natürlich nicht den Bericht der nordischen Sage verwertet, wonach Guttorm den Siegfried feige im Schlaf ermordet, sondern den der deutschen, von der Jagd im Walde, nach Hagens tückischem Rat. Das Nibelungenlied schildert ausführlich, wie der Held zum Wettlauf aufgefordert wird: waffenlos beugt er sich dann nieder zum Quell, um zu trinken; und diesen Augenblick benützt Hagen, um ihn von rückwärts zu durchbohren. Auch daß er dann seinen Schild auf den Mörder werfen will, wird dort erzählt.

Sehr kurz ist Siegfrieds Tod in dem Volksliede berichtet: „als die drei jungen Könige (Gunther, Gernot und Hagen) Siegfrieden trugen Groll (aus Neid wegen seines alle anderen überragenden Heldenruhmes), da brachten's seine Schwäger zuletzt zustande wohl, daß Siegfried ward erschlagen. An einem Brunnen kalt erstach der grimme Hagen ihn in dem Odenwald. Zwischen seinen Schultern,

Motiv der Todesverkündigung.



Notenbeispiel 107.

*) Notenbeispiel Nr. 97 Seite 289.

und wo er fleischig war, da er mit Mund und Nase sich kühlt' am Brunnen klar — sie waren um die Wette gelaufen schnell genug — da ward es Hagen befohlen, daß er Siegfrieden schlug." Das spätere Volksbuch bietet ganz dieselbe Darstellung.

Wagner aber hat vor allem wieder Hagen und die Motive der Mordtat ganz eigenartig gestaltet. Wir wissen ja, daß es nicht Gunthers Vasall, auch nicht sein rechter Bruder, sondern ein Niblung ist, der den Helden tötet. Er hat allerdings Gunther verleitet, seinem verräterischen Plane zuzustimmen; aber vor den Mannen soll derselbe mit dem Schein gerechter Rache gedeckt werden. Deshalb wird Siegfried durch die Frage nach dem Gesang der Vögel verleitet, von seinen Taten zu erzählen; und nun reicht ihm Hagen das Gegengift zum Vergessenheitstrank, so daß er auch Brünnhildes Erweckung berichtet und dadurch den Mannen als meineidig gegen Gunther erscheinen muß.

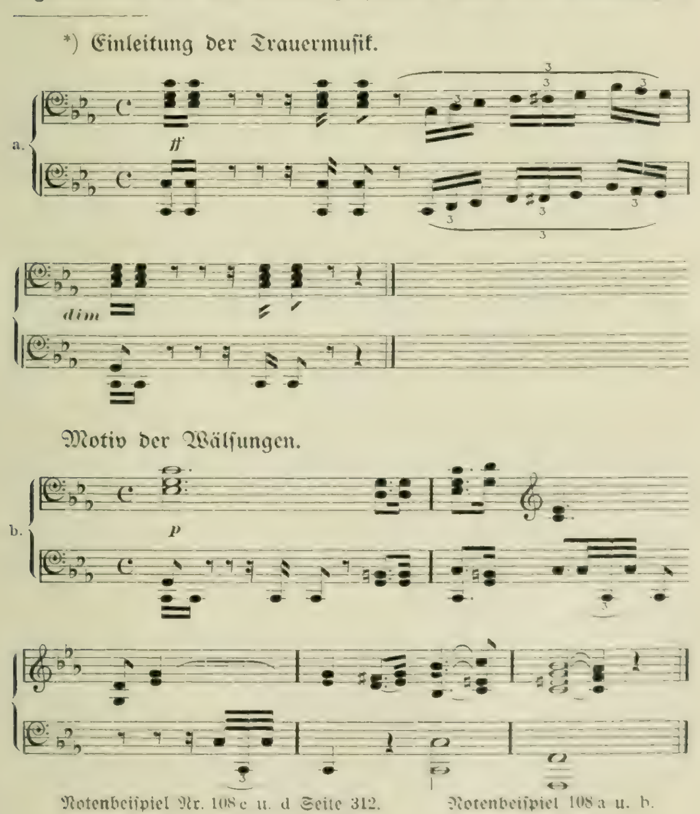
Es ist also zum zweiten Male dämonische Einwirkung, die ihn fesselt und blendet. Man mag über dieses, von Wagner neu hinzugedichtete dramatische Hilfsmittel denken, wie man will; es ist jedenfalls wirksamer als die Auffassung der Sage, wonach Siegfried das Geheimnis selbst an sein Weib ausplaudert. Im Altnordischen kehrt ihm, der Brünnhilde unmotiviert vergaß, ebenso unmotiviert die Erinnerung wieder; gerade daran erkannten wir ja die Vermischung ursprünglich getrennter Sagen. Wagner hat dafür Hagens Zauber eingesetzt; und so übt seine Darstellung von Siegfrieds Tod eine Wirkung, die alle ähnlichen Versuche weit hinter sich läßt.

Ist schon die Wiederholung des im „Siegfried" vom Waldvöglein Gesungenen entzückend, so läßt sich vollends der Eindruck von Siegfrieds Todesgesang mit Worten nicht schildern. Wahrhaft tragische Erschütterung durchschauert uns; es ist eine künstlerische Tat allerersten Ranges.

Berühmt geworden ist die Trauermusik, mit welcher das Orchester zur folgenden Szene überleitet. Man sollte

sie nicht „Trauermarsch" nennen; höchstens ganz zu Anfang, so lange sie noch bei offener Szene den Zug mit Siegfrieds Leiche begleitet, kann sie als solcher erscheinen. Dann aber erhebt sie sich zu einem verklärenden Bilde des Helden, den wir haben fallen sehen; sein ganzes Leben zieht noch einmal an uns vorüber. Mit unübertrefflicher Meisterschaft sind die uns wohlbekannten Hauptmotive hier verwendet, um uns an alles zu erinnern, was Siegfried für das Gesamtdrama bedeutet. Herrlicher konnte dem Helden nicht gehuldigt werden, als mit diesem Hohenlied von seiner Sendung.*)

*) Einleitung der Trauermusik.



Die einleitenden Takte wiederholen den „lugubren" Rhythmus, der im Augenblick des Mordes zuerst ertönte, mit der dumpfrollenden Triolenfigur. Dann ertönt das Motiv der Wälsungen, denen Siegfried entstammt; Siegmunds Verhängnis und seine Liebe zu Sieglinde, die Motive des Elternpaares, die das Geschick des Sohnes bedeuten, klingen uns wieder. Stolz tönt die Schwert-Fanfare; und ins Triumphierende umgewandelt kehren die einleitenden Takte wieder. Siegfrieds eigenes Motiv*)



Notenbeispiel Nr. 108e u. f Seite 312. Notenbeispiel 108c u. d.

*) Notenbeispiel Nr. 103 Seite 287.

aber leitet zu dem den grandiosesten Glanz des Orchesters vollentfaltenden herrlichen Motiv seines Liebesbundes mit Brünnhilde.*) Diese Stelle ist der musikalische Höhepunkt, von unerhörter Kraft und durchdringender Wirkung; rasch wird er verlassen, und über die ersterbenden Klänge des andern Liebesmotives**) aus dem Vorspiel hinweg gelangen wir zur nächsten Szene.

Die Nebel zerteilen sich; wir erblicken wieder die Halle der Gibichungen, wie im ersten Aufzuge. Es ist Nacht; der Mond spiegelt sich im Rheine. Angsterfüllt tritt Gutrune heraus; sie hat Brünnhilde, deren Gemach leer ist, hinabschreiten sehen zum Rhein und bangt um Siegfried. Da ertönt Hagens Ruf: „Jagdbeute bringen wir heim"; mit fürchterlicher Stimme sagt er zu Gutrune: „auf, begrüße Siegfried; der starke Held, er kehret heim." Erbarmungslos bereitet er sie auf das Entsetzliche vor; und als die Mannen,

---

Motiv des Schwertes.

e.

Akkorde des Triumphes.

f. *ff* u. s. w.

Notenbeispiel 108 e u. f.

*) Notenbeispiel Nr. 99 Seite 283.

**) Notenbeispiel Nr. 98 Seite 283.

vom Volk umdrängt, die Bahre hereintragen, zeigt er sie ihr: „eines wilden Ebers Beute, Siegfried, deinen toten Mann.“

Da schreit sie auf und wirft sich ohnmächtig über die Leiche. Gunther versucht sie zu trösten; und da sie ihn des Mordes zeiht, sagt er ihr, Hagen sei „der verfluchte Eber, der diesen Edeln zerfleischte“. Der aber erwidert höhnend: „bist du mir gram darum?“ und tritt „mit furchtbarem Trotze“ heran: „ja denn, ich hab' ihn erschlagen; ich, Hagen, schlug ihn zu Tod!“ Es ist wahrhaft grauenerregend, wie er sich rühmt, Meineid gerächt zu haben, und wie er nun „heiliges Beuterecht“ üben und Siegfrieds Ring für sich fordern will. Gunther, der nach aller Schmach und Reue doch des Siegespreises nicht verlustig gehen will, stellt sich, angeblich in Gutrunes Interesse, dem „schamlosen Albensohn“ entgegen; Hagen streckt ihn mit einem Schwertstreich nieder. Mit dem Motiv des Fluches*) „fordert des Alben Sohn sein Erbe“; aber Siegfrieds kalte Hand hebt sich drohend empor, so daß Hagen nicht wagt, den Ring von dessen Finger zu ziehen.

In diesem Augenblick allgemeinen starren Entsetzens schreitet Brünnhilde „fest und feierlich“, wie die tragische Muse selbst, aus dem Hintergrunde vor. Mit unbeschreiblicher Hoheit verweist sie der Menge ihres „Jammers jauchzenden Schwall“; das war keine würdige Totenklage, wie „des höchsten Helden sie wert“; es klang ja, als „greinten Kinder nach der Mutter, da süße Milch sie verschüttet“. Sie allein kann Siegfrieds Tod feiern: „das ihr alle verrietet, zur Rache schreitet sein Weib“. Wie Gutrune sie schmähen will, heißt sie die „Armselige“ schweigen, die ihn nur „als Buhlerin band“; stolz kann sie sagen: „sein Mannesgemahl bin ich“; und schaudernd erkennt Gutrune, daß Siegfried durch Hagens Zaubertrank seine „Traute“, Brünnhilde, vergessen mußte. Nun weiß

*) Notenbeispiel Nr. 104 Seite 287.

sie, daß sie kein Recht hat an ihn; scheu wendet sie sich ab und beugt sich „ersterbend“ über Gunthers Leiche, wo sie regungslos verbleibt.

Brünnhilde aber befiehlt den Mannen, „starke Scheite zuhauf zu schichten“; samt ihrem Roß will sie Siegfrieds Scheiterhaufen besteigen. Majestätisch tritt sie an seine Leiche und preist in herrlichen Worten den Helden, dem so furchtbar tragisches Los beschieden war; die Götter aber ruft sie an, „ihre ewige Schuld zu erschauen“. Mußte das alles geschehen, „daß wissend werde ein Weib?“ Nun weiß sie alles, „alles ward ihr frei“; und Wotans Raben sendet sie heim „mit bang ersehnter Botschaft“. Leise erklingt zum letztenmal das Motiv des Fluches: sie wird ihn lösen; darum darf sie wundervoll singen: „ruhe, ruhe, du Gott!“ Von Schuld und Sorge wird Wotan nun geheilt.

Jetzt nimmt Brünnhilde den Ring von Siegfrieds Finger und steckt ihn selbst an; den „verfluchten Reif“ sollen „der Wassertiefe weise Schwestern“ (die Rheintöchter, deren Lied anklingt) wieder haben. Denn „redlichen Rat“ haben sie ihr erteilt (als sie eben zum Rhein geschritten war): vom Fluch gereinigt soll das Gold in die Flut zurückkehren und dort „licht und lauter“ bewahrt bleiben.

Unterdessen ist Siegfrieds Leiche im Hintergrunde auf das „Scheitgerüste“ gelegt worden. Mit großer Geberde entreißt Brünnhilde einem der Mannen einen „mächtigen Feuerbrand“. Wotans Raben heißt sie heimfliegen und ihrem Herren „raunen“, was sie gehört, zugleich aber Loge, den Feuergott, vom Walkürenfelsen, wo er noch lodert, nach Walhall weisen, daß er dort den Brand der Vernichtung entzünde. Denn „der Götter Ende dämmert nun auf“, und symbolisch wirft Brünnhilde selbst „den Brand in Walhalls prangende Burg“. Von der Fackel, die sie auf den Holzstoß schleudert, wird derselbe „schnell hell entzündet“; gleichzeitig fliegen zwei Raben auf und dem Hintergrunde zu.

Nun aber führen zwei Mannen das Roß Grane herein; Brünnhilde grüßt es mit wildem Jauchzen, schwingt

sich hinauf und sprengt es unter dem Ruf: „Siegfried, selig grüßt dich dein Weib!“ mitten in die Flammen.

Prasselnd steigt der Brand auf, bis er zusammenbricht; der Rhein wälzt seine mächtig anschwellenden Fluten über den Scheiterhaufen und bis an die Halle. Die drei Rheintöchter erscheinen in den Wogen: hastig stürzt Hagen hinein, um sie „zurück vom Ring“ zu treiben; aber sie umschlingen ihn, ziehen ihn in die Tiefe und schwimmen dann, jubelnd das wiedergewonnene Gold haltend, auf den allmählich beruhigten Wellen dem Hintergrunde zu.

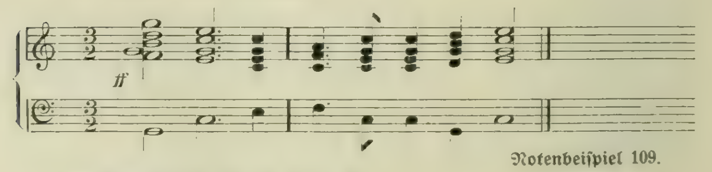
Am Himmel bricht eine dem Nordlicht ähnliche rötliche Glut aus, in welcher man die Götter und Helden im Saale Walhalls erblickt, ganz wie es Waltraute im ersten Aufzug schilderte. Männer und Frauen „sehen in höchster Ergriffenheit dem wachsenden Feuerschein zu“.

Im Orchester aber erklingt großartig das Motiv Wotans*) und Siegfrieds,**) und endlich in siegreicher Verklärung die wundervolle Liebesmelodie,***) die wir aus der „Walküre“ kennen.

Die Schlußszene des gewaltigen Dramas gehört, wie zu den ergreifendsten, so zu den freiesten dichterischen Schöpfungen Wagners. Die Sage bot ihm nur geringe Anknüpfungspunkte. Im Nibelungenlied wird Siegfrieds Leiche nach Worms gebracht und von dem grausamen Hagen nachts vor Kriemhilds Tür gelegt, so daß sie ihn morgens findet. Sie errät sofort, wer an dem Morde schuld ist; wie Hagen an die Leiche tritt, fangen Siegfrieds Wunden

---

*) Motiv des Wotan.



Notenbeispiel 109.

**) Notenbeispiel Nr. 103 Seite 287.

***) Notenbeispiel Nr. 110 Seite 317.

neu an zu bluten, wodurch nach altem Volksglauben der Mörder erwiesen war. Volkslied und Volksbuch berichten nichts darüber. Im Altnordischen hat, wie schon angegeben, die Ermordung Siegfrieds auf seinem Lager, an Gudruns Seite, stattgefunden.

Wagner läßt uns den Augenblick erleben, in welchem Hagen sich zur Tat bekennt: sein ganzes Auftreten in dieser Szene, besonders Gutrune gegenüber, ist von furchtbar dämonischer Gewalt.

Hochbedeutend ist nun aber der Schluß der ganzen Tragödie gestaltet. Bekanntlich berichtet das Nibelungenlied ausführlich von Kriemhilds und ebenso das Altnordische von Gudruns Rache. Das konnte Wagner nicht brauchen; es hat mit dem Plan seines Dramas keinen Zusammenhang mehr. Seine Gutrune stirbt mit Gunther; sie hat ja überhaupt nur eine Nebenrolle: sie ist nur ein Werkzeug in Hagens Hand. Ebenso ist frei erfunden, daß

Motiv der siegenden Liebe.

Notenbeispiel 110.

Hagen nach dem Ringe greift und Gunther darum erschlägt. Wir haben gesehen, daß der Mord von Hagen nur angestiftet ward, um sich des Ringes bemächtigen zu können; darum muß Gunther, der ihm auch nur als Förderer seiner Pläne gedient hat, sein Leben darum lassen. Er stirbt, ohne den vollen Umfang von Hagens Tücke zu erfahren; Gutrune aber muß es inne werden, welchem schändlichen Zauber sie alle zum Opfer fallen.

Unser ganzes Interesse konzentriert sich somit auf das Auftreten der Brünnhilde. Im Nibelungenlied geschieht ihrer gar keine Erwähnung mehr. Im Altnordischen gerät sie nach Siegfrieds Tod in Raserei, weissagt den Übrigen den Untergang, stößt sich den Dolch ins Herz und wird an Siegfrieds Seite verbrannt. Nur diesen letzteren Zug hat Wagner entlehnt; alles übrige ist gewaltige Neudichtung.

Brünnhilde erscheint vor uns nicht nur als Rächerin für den an ihr verübten Verrat, sondern geradezu als Vollstreckerin eines Schicksalschlusses. Der verhängnisvolle Ring, an dem der Neid der Niblungen, die Schuld und Not der Götter, der Tod des Helden hing, geht zum zweiten Male über in ihren Besitz. Als sie ihn von Siegfried als Liebespfand empfing, ahnte sie noch nicht, was er bedeute; auch er hat ihn dann ahnungslos getragen und ist dem Verderben verfallen, ohne den wahren Zusammenhang zu schauen. Jetzt aber ist das Weib wissend geworden: sie kennt nun den Fluch, den das Gold über die Welt gebracht hat; und sie handelt in freiem Entschlusse. Siegfrieds Leben war nicht zu retten; nur der Tod kann sie wieder mit ihm vereinigen.

Aber dieses gewaltige Opfer wird auch nicht umsonst gebracht. Vor allem entsühnt es die schuldige Götterwelt: erlöst von aller Not kann Wotan mit Walhall und all seinen Bewohnern untergehen. Darum bringen ihm die Raben die ersehnte letzte Kunde. In der Edda heißen sie Hugin (Gedanke) und Munin (Erinnerung) und werden

täglich von Wotan über die ganze Erde gesendet. Wagner hat sie poetisch verwertet: Waltraute erzählt, wie bang Wotan sie zurückerwartet; bei Siegfrieds Tod fliegen sie auf, weil nun die große Tragödie ihrem Ende naht; und nun sendet Brünnhilde sie heim. Jetzt wird der vernichtende Brand entzündet, der die Götterwelt verzehrt; aber das Ende bedeutet für sie Ruhe, versöhnend ist ihr Untergang.

Und auch die Welt wird vom Fluch des Goldes erlöst. Denn aus der Asche des Scheiterhaufens, der Brünnhilde und Siegfried verzehrt, empfangen die Rheintöchter den Ring zurück: nicht Hagen, der Niblungensohn, darf ihn gewinnen. Bis zuletzt hat seine finstere Zaubermacht zu siegen vermeint; den furchtlos freien Helden konnte er berücken, aber das liebende Weib wurde wissend und gibt freiwillig das Gold zurück, an dessen Besitz nur Unheil geknüpft ist.

So triumphiert über alle Feinde und Neider, über alle Schuld und alle Tücke, die hingebende, entsagende Liebe. Ihr Reich tritt an die Stelle der alten Götterwelt: „Gold und Pracht und herrischer Prunk, trügerische Verträge und hartes Gesetz, heuchelnde Sitte und rohe Begierde" — alles das kann keine dauernde weltbeglückende Ordnung begründen: „selig in Lust und Leid läßt die Liebe nur sein."

Die gedruckten Textbücher enthalten von Brünnhildes Worten „ihr, blühenden Lebens bleibend Geschlecht" an eine längere Stelle, welche deutlich diesen Hauptgedanken der ganzen Dichtung ausspricht, wie ihn Brünnhilde als „ihres heiligsten Wissens Hort" „der Welt zuweist". Wagner erklärt in seinen „gesammelten Schriften und Dichtungen", dritte Auflage, Band VI Seite 256, er habe diese Strophen nicht komponiert, weil „ihr Sinn in der Wirkung des musikalisch ertönenden Dramas bereits mit höchster Bestimmtheit ausgesprochen wird". Dennoch sind sie uns willkommen zum vollen Verständnis des Gesamtdramas.

Wagner hat es gewagt, einen mythischen Stoff zur Grundlage einer Tragödie zu machen. Das Gewirr der Sagen machte einen einigenden, neuen Plan nötig, der sich ihm eben in der symbolischen Bedeutung des ganzen Werkes erschloß. Mag sein, daß dieselbe nicht zunächst und überall erfaßt wird, daß die allgemein menschlich zu fassende Seite der Handlung (die Wälsungen) packender wirkt, als die göttliche (Wotan und die Walküre) und dämonische (die Riesen und Nibelungen). Mag auch der dramatische Dichter, fortgerissen von der ergreifend gestalteten Situation, öfters die Ausprägung des symbolischen Grundgedankens vernachlässigt haben. Gerade in dieser oft ganz unübertrefflichen dramatischen (und musikalischen) Neuschöpfung liegt ja das lebendige, unwiderstehlich fesselnde Wesen des grandiosen Werkes begründet. Ganz gewiß aber ist die eindringende Kenntnis gerade der darin dargestellten Symbolik zu voller Würdigung des Dramas unerläßlich. Der Triumph der Liebe, die aus Mitleid bis zu Taten opferfreudiger Entsagung sich begeistert, ist Wagners Lieblingsidee: sie läßt sich in allen seinen Dichtungen erkennen und hat in dem „Parsifal", dem Drama welterlösender Liebe, ihre größte Verherrlichung gefunden. Aus solcher Betrachtung heraus vermögen wir erst zu ermessen, was „der Ring des Nibelungen" für die Kunst seines Meisters bedeutet.

Parsifal,

ein „Bühnenweihfestspiel" betitelt, ist Richard Wagners letztes Werk. Im Juli 1882 führte er es noch selbst in seinem Festspielhause zu Bayreuth auf, demselben, in welchem auch der „Ring des Nibelungen" 1876 seine erste vollständige szenische Darstellung gefunden hatte. Wie sehr jene erste Aufführung Wagners Intentionen entsprach, zeigt der „Rückblick" in den „gesammelten Schriften und Dichtungen", dritte Auflage, Band X Seite 297. Für den „Parsifal" war die Schaffung einer festen künstlerischen Tradition von ganz besonderer Wichtigkeit. Denn gerade dieses Drama beansprucht eine Ausnahmestellung. Es ist auf Wagners dringenden Wunsch nach seinem Tode keiner anderen Bühne überlassen worden, sondern für Bayreuth reserviert geblieben; nur dort, bei den regelmäßig wiederkehrenden Festspielen, kann man den „Parsifal" hören. In jeder Beziehung muß er in der Tat als außerordentlich und einzigartig gelten.

Zunächst ist ohne Mühe zu erkennen, daß der „Parsifal" eigens für Bayreuth geschrieben wurde. Die unübertreffliche Einrichtung des Festspielhauses, zumal seine geradezu unvergleichliche Akustik, ist hier in einer Weise verwertet, welche eine Steigerung der szenischen und musikalischen Wirkung kaum denkbar erscheinen läßt und sicher als die Spitze moderner theatralischer Kunst zu gelten hat.

Aber nicht nur Form und Ausführung, sondern auch Stoff und Dichtung isolieren den „Parsifal“ von allen andern Bühnenwerken. Hier hat Wagner ein Mysterium zum Drama zu gestalten gewagt; und es ist sehr fraglich, ob eine wahrhaft weihevolle Aufführung desselben unter andern Bedingungen, als wie sie in Bayreuth in reichstem Maße erfüllt sind, überhaupt möglich wäre. Hier aber nimmt die feierlich ernste Stimmung den Hörer sofort gefangen, und tief ergriffen folgt er dem erhabenen Schauspiel.

Wagner hat im „Parsifal“, wie im „Tristan“ und im „Ring des Nibelungen“, in freier Anlehnung an die Sage eine gewaltige Neudichtung geschaffen. Diese zu begreifen, müssen wir uns mit jener bekannt machen; vertraut ist sie uns ja leider nicht mehr allen.

Drei verschiedene Bestandteile sind hier dichterisch zusammengefügt: die Sage vom heiligen Gral, die Heldensage von Parzival, und das Märchen vom jungen Toren. Einheitlicher denn je zuvor hat Wagner sie in seinem Drama verschmolzen und durch eine sinnige, neue leitende Idee poetisch vertieft. Sein „Parsifal“ ist ein echt modernes Kunstwerk.

Die Sage vom heiligen Gral ist legendarischen Ursprungs. Ein französisches Gedicht von Robert von Boron aus dem 12. Jahrhundert erzählt von dem Gral als der Schüssel, in welcher Christus seinen Jüngern das Abendmahl reichte und welche Joseph von Arimathia aufbewahrte. Derselbe sammelte darin das Blut des Erlösers, als er dessen Leichnam (mit Nikodemus) wusch und die Wunden dabei bluteten. Später erscheint eine eigene Gemeinde zum Dienst um den Gral versammelt, in welcher kein Ungläubiger Platz hat. Im Altfranzösischen bedeutet Gral einfach „Prunkschüssel“; nach der Auffassung des Mittelalters ist in dem Gral die Erlösung der Welt gewissermaßen symbolisiert; denn das Blut des gekreuzigten Heilandes war ja darin mit seiner Wunderkraft enthalten.

Sehr früh verbindet sich die Sage vom Gral mit einer Heldensage, nämlich mit der von König Artus und seiner Tafelrunde, dieser nationalen britischen Sage, die sehr bald nach Frankreich herüberdrang und hier (in prosaischen Fortsetzungen Borons) literarisch verwertet erscheint. König Artus erfährt durch den Zauberer Merlin, der Gralskönig Bron, der Schwager und Nachfolger des Joseph von Arimathia, sei ein siecher Greis geworden und könne nur durch den besten Ritter erlöst werden, wenn derselbe ihn frage, wozu der Gral diene. Der junge Perceval macht sich auf und gelangt zum Gral; er fragt aber nicht und kann erst nach langen Irrfahrten und Abenteuern, von einem Einsiedler unterwiesen, wieder zum Gral kommen und die Rettungstat vollbringen, worauf er Brons Nachfolger wird.

Endlich erzählt uns das Mabinogi, ein keltisches Märchen in einer englischen Bearbeitung aus dem 14. Jahrhundert, von einem jungen Toren („Dümmling", französisch nicelot), der in wilder Einsamkeit aufgewachsen, in seiner Unerfahrenheit und Herzensreinheit nur von den Lehren der Mutter geleitet, in bäurischem Aufzug in die Welt hinauszieht, ein tapferer Ritter wird und staunenswerte Taten vollbringt. Der Held dieses Märchens heißt Peredur, nach französischer Quelle Perceval. Er gelangt an den Artushof und erhält die Aufgabe, einen kranken König durch die Frage nach der Bedeutung einer blutenden Lanze zu heilen. Auch hier unterläßt er die Frage und wird dafür von einem schwarzhaarigen Mädchen verflucht, lange zu irren, bis er das „Wunderschloß" wiederfindet. So verbindet sich dieses Märchen mit den Sagen vom Gral und vom Artushof; natürlich ist dies eine spätere Zutat zu dem ursprünglich einfachen, volkstümlichen Märchen vom jungen Toren.

Alle diese Quellen für den bedeutsamen Stoff benützend, schuf nun Wolfram von Eschenbach zu Anfang des 13. Jahrhunderts sein großes Epos „Parzival". Diese

berühmte, bewunderungswürdige Dichtung wurde maßgebend für die ganze Auffassung der Sage. Zunächst schöpfte Wolfram aus französischen Quellen, als deren wichtigste Chrestien von Troyes (12. Jahrhundert) erscheint; der Stoff stellt sich vielfach verändert und erweitert dar gegenüber seiner ursprünglichen Gestaltung.

Der Gral ist bei Wolfram ein köstlicher Stein, den Engel vom Himmel herniederbrachten und den alljährlich am Karfreitag eine weiße Taube mit neuen Wunderkräften begabt. Dieses Heiligtum hüten auserlesene Ritter (die Templeisen) in einem Tempel auf dem unnahbaren Berge Montsalvat in Spanien. Blühende Phantasie malt die Gralsburg aus als ein Wunderwerk von märchenhafter Pracht; wahrhaft glänzend wird das Leben in derselben geschildert. Die Gralsritter aber sind zur Übung in jeglicher Tugend, namentlich in Keuschheit und Selbstverleugnung, verpflichtet; der Würdigste unter ihnen ist König. Zu hoher Sendung sind sie berufen: sie ziehen aus, um unschuldig Leidenden in der Ferne Hilfe zu bringen, das Recht zu schützen, den Frevel zu bestrafen. So zieht Lohengrin aus, als gottgeweihter Held den Verleumder Telramund im Zweikampf zu besiegen und die fälschlich angeklagte Elsa von Brabant zu befreien. Aber unerkannt mußte der Gralsritter bleiben, um Wunder wirken zu können; auf Elsas Frage nach seiner Herkunft zieht Lohengrin wieder von dannen. Wir alle kennen und lieben diese ergreifende Sage aus Wagners Meisterwerk; mit geheimnisvoller Feierlichkeit erzählt sein Lohengrin von der Wunderwelt des Grales, dem er dient, und dessen Krone sein Vater Parzival trägt. Lohengrins große Erzählung vor seinem Abschied ist Wolframs Schilderung getreulich nachempfunden.

Wenn also die Idee des Grales selbst bei Wolfram verflacht erscheinen mag, indem von seiner Bedeutung als Abendmahlschüssel mit dem Blute des Herrn keine Rede mehr ist, so wird dagegen das Siechtum des Gralskönigs

tiefsinnig gedeutet. Nicht die Gebrechen des Alters lasten auf ihm, sondern Sünde und Schuld. Er hat sich weltlicher Sinnenlust ergeben und dadurch des Grales unwürdig gemacht; ein Heide hat ihn durch einen Lanzenstoß verwundet. Anfortas (der Kraftlose) heißt der Unselige; alle Heilmittel sind vergebens; erlösen kann ihn nur ein Ritter, der ihn nach seinem Leiden fragt und dann an seiner Statt König wird.

Dieser Retter ist nun Parzival, der Jüngling, der als Tor und Held erscheint. Seinen Vater Gamuret, der aus königlichem Geschlechte stammte, hat er früh verloren. In waldiger Einsamkeit zog ihn seine Mutter Herzeloide auf, bis er gewappnete Männner sah und ihnen nach in die Welt hinaus verlangte. Die Mutter kleidete ihn in das Gewand eines Toren; er heißt der tumbe klare, d. i. der Unerfahrene, kindlich Reine, nicht der Dumme in trivialem Sinn. Frisch und tatendurstig, voll Unschuld und Empfänglichkeit für alle neuen Eindrücke, gelangt der junge Tor an den Hof des Königs Artus. In breitester Darstellung, wie das Mittelalter sie liebt, wird nun die Tafelrunde als der Sitz edelster Ritterlichkeit gepriesen. An sie aufgenommen zu werden, galt ja als höchste Ehre; die Tapfersten der Tapfern waren hier zum Minnedienst vereint, wenn sie von ihren zahllosen Abenteuern heimkehrten. So werden denn auch von Parzival viele Kämpfe ausführlich berichtet. Endlich gelangt er zur Gralsburg. Er schaut unerhörte Pracht und Herrlichkeit; schöne Knaben und Jungfrauen bedienen ihn. In einem Prunksaal sitzt ein schwerverwundeter König, während ein silberhaariger Greis im Nebengemache ruht. Die jungfräuliche Königin trägt ein kostbares Gefäß herein; aber auch eine bluttriefende Lanze wird herbeigebracht. Parzival weiß nicht, daß er den Gral und seinen Tempel, daß er seinen Oheim Amfortas und seinen Großvater Titurel vor sich hat; er fragt auch nicht nach dem Leiden, dessen Zeuge er ward. Am andern Morgen reitet

er wieder von dannen; erst nach langer Irrfahrt und zahllosen Abenteuern gelangt er zum zweiten Male in die Gralsburg, tut die Frage („was fehlt euch, Oheim?"), heilt dadurch den Anfortas und wird König an seiner Statt.

Zweimal erhält er in der Zwischenzeit lehrhafte Unterweisung: von dem älteren erfahrenen Ritter Gurnemanz und von seinem Oheim, dem Einsiedler Trevrezent. Die wilde Gralsbotin (Kondrie la sorcière) aber, die ihm zuerst geflucht, kündet ihm auch seine Berufung an, sobald er dafür gereift ist. Denn auf die Entwicklung seines Charakters hat Wolfram sein Hauptaugenmerk gerichtet: der junge Tor wird durch Irrtum und Zweifel hindurch zu wahrem Glauben und Gottvertrauen geleitet und schließlich sogar des Grales würdig. Das Ideal christlichen Rittertums ist in ihm geschildert. Mit voller Absichtlichkeit stellt Wolfram ihm den Gawan als Vertreter des weltlichen Rittertums gegenüber; er erzählt dessen Taten so ausführlich, daß derselbe lange Zeit im Vordergrund der Handlung steht. Gawan befreit im Zauberschloß (chastel merveil) des Klingsor viele Gefangene und vermählt sich mit der schönen Orgeluse, derselben, deren Reiz auch den Anfortas verführt hatte. Parzival zieht an alledem vorbei, besiegt aber den Gawan im Zweikampf; denn der gottgeweihte Held ist dem weltlichen überlegen.

So sehen wir durch Wolfram von Eschenbach den Sagenstoff selbständig behandelt und psychologisch verwertet. Eine Idee aber hat erst der Dramatiker in denselben gelegt; Wagners „Parsifal" ist nicht sowohl aus dem Epos, als vielmehr aus der Sage selbst mit neuer dichterischer Kraft gebildet.

Alles, was an das Mittelalter gemahnt, ist ausgeschieden; von den Helden der Tafelrunde (der Artussage) erscheint nur Gawan als unbedeutende Nebenfigur und zwar als Gralsritter. Auch den Einsiedler Trevrezent brauchte Wagner nicht; er hat nur den alten ehrwürdigen Gurnemanz. Seine Gralsburg steht auf Montsalvat,

unnahbar und zum Tempel geweiht. Die Ritterschaft erscheint als Glaubensgemeinde vereinigt im Dienst des Heiligtums. Sie feiert das Liebesmahl in apostolischer Weise; feierlich wird das Mysterium des Grales, mit dem Blute des Erlösers, vor unsern Augen enthüllt.

Amfortas, der sieche König, ist einem bösen Feinde erlegen. Mit kühnem Griff setzt Wagner das Zauberschloß des Klingsor direkt der Gralsburg entgegen. Üppig phantastisch ist dasselbe geschildert: „teuflisch holde Frauen" verlocken hier die Gralsritter zu verbotener Lust; wer ihnen erliegt, ist Klingsors Dienst verfallen. Auch Amfortas, der Sohn des Titurel, der auszog, Klingsor zu bekriegen, vermochte dem Zauber nicht zu widerstehen. In ruhmlosem Kampfe verlor er den heiligen Speer; eben mit diesem brachte Klingsor ihm die furchtbare Wunde bei, die ihn nun quält. Diese Kombination ist besonders glücklich und wichtig. Der heilige Speer, mit dem einst Longinus die Seite des Gekreuzigten durchstach, ist hier hochsymbolisch verwendet: er gehört mit zu den Heiligtümern des Grals und ist nun durch des Königs schwere Schuld in die Hände des Erzfeindes geraten. Nur wer dem Klingsor den Speer wieder abgewinnt und die Wunde damit berührt, wird den Amfortas heilen und entsühnen.

Dazu ist Parsifal berufen. So schreibt Wagner, indem er (mit Görres) den Namen aus dem Arabischen als „reiner Tor" deutet. Künstlerisch genommen paßt das vortrefflich zur Idee des Dramas. Denn Parsifal ist der junge Tor, wie das Volksmärchen ihn schildert, das unerfahrene, unschuldige Naturkind. Auch bei Wagner bleibt er das erste Mal stummer Zeuge dessen, was er sieht, so daß ihn der alte Gurnemanz ärgerlich wegweist; und erst nach langer Irrfahrt kehrt er wieder und vollbringt das Werk seiner Sendung.

Die Wandlung in seinem Wesen ist nun aber ganz neu und eigenartig motiviert. „Der reine Tor" muß „durch Mitleid wissend" werden; so lautet der Verheißungsspruch. Er muß das Leiden, das er schaute, voll und lebendig

mitfühlen; in derselben Situation, wie seinerzeit Amfortas, muß er dessen Sinnenbetörung nachempfinden und so mit einem Schlag befähigt werden, nicht nur der Versuchung selbst zu widerstehen, sondern auch den zu heilen, der ihr erlag. Wie eine Offenbarung wirkt auf ihn das Mitleiden; Kraft und Klarheit weckt es in seiner Seele.

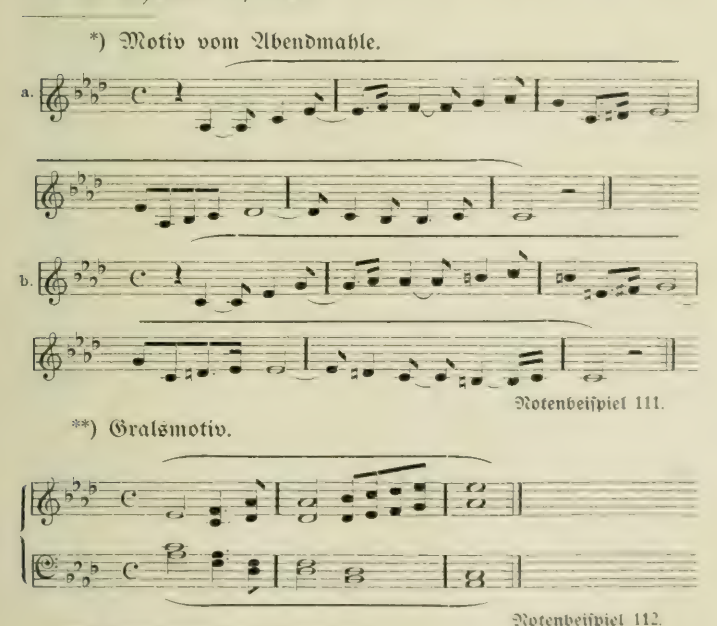
Das ist Wagners eigene, neue Idee, sie gibt seinem „Parsifal" die Grundstimmung. Zu ihrer Verwirklichung führt er seinen Helden selbst auf das Zauberschloß des Klingsor; aber nicht Orgeluse ist es, die ihm hier entgegentritt, sondern Kundry. Diese Gestalt gehört zu Wagners kühnsten Schöpfungen. Er identifiziert sie mit der Herodias, die das blutige Haupt Johannes des Täufers hohnlachend in einer Schüssel trug und zur Strafe zu ewig irrender Wanderung verdammt ist, wie der „ewige Jude". Wagner vertieft dies aber dahin, daß Kundry über den kreuztragenden Heiland selbst gelacht hat und dafür elendem Lose verfallen ist: sie ist dem Klingsor unterworfen, dem einzigen, der ihren Reizen widerstand und sie sich zu Diensten zwang. Im Bann des Bösen muß sie als verführerisches Zauberweib die Gralsritter betören; andrerseits sucht sie durch demütige Hingebung im Dienste des Grals ihre Schuld zu büßen. So wird sie hinundhergeworfen zwischen Sünde und Reue; in heißen Tränen möchte sie ihr gottloses Lachen büßen, aber sie sind ihr versagt; endlose Qual treibt sie unstät umher. Erst wenn mitleidige Liebe sich ihrer erbarmt, kann sie Erlösung finden. Parsifal widersteht ihren Künsten und bringt auch ihr Heil und Sühne.

Dieser großartige Gedanke ist ganz Wagners Eigentum. Er ermöglicht den dramatisch überaus wirksamen Gegensatz der höllischen Mächte gegen den Gral, wie ihn das Epos in solcher Schärfe niemals herausarbeiten konnte; und er schafft Szenen von überwältigender Tiefe der Empfindung und des Ausdrucks, wie sie der Sage selbst noch gänzlich fern gelegen sind.

Erster Aufzug.

Das Vorspiel des Orchesters ist berühmt geworden und wird auch selbständig in Konzertaufführungen gespielt. Sein voller *mystischer* Zauber aber erschließt sich doch erst, wenn es im Festspielhause zu Bayreuth erklingt. Leise steigen die Töne des Abendmahlsmotives*) empor, zuerst einstimmig psalmodierend, dann umrauscht von weichen Harmonien. Feierlich ernst kündet das Gralsmotiv**) sich an, und weihevoll tönt das Motiv der Glaubensgemeinschaft***) zum Schlusse. Die Wirkung ist eine unbeschreibliche; weltentrückte Stimmung macht uns völlig vergessen, daß wir uns im Theater befinden.

*) Motiv vom Abendmahle.



Notenbeispiel 111.

**) Gralsmotiv.

Notenbeispiel 112.

***) Notenbeispiel Nr. 113 Seite 330.

Wenn der Vorhang aufgeht, erblicken wir bei Tagesanbruch eine Waldlichtung im Gebiete des Grals, „schattig und ernst, doch nicht düster". Unter einem Baume lagernd, erwacht Gurnemanz von dem „feierlichen Weckruf der Posaunen" und ermuntert auch die beiden jungen Knappen an seiner Seite, mit welchen er sich zum stummen Gebet vereinigt.

Darauf heißt er sie nach des Königs Bade sehen; schon naht aus der Burg ein Ritter mit der Meldung, Amfortas verlange nach schlafloser Schmerzensnacht dringend die Kühlung seiner Wunde im nahen Waldsee. Gurnemanz weiß, daß alle Kräuter, Tränke und Salben nichts fruchten; hier hilft „nur Eines, nur der Eine" — so lautet seine geheimnisvolle Andeutung.

Plötzlich gerät das Orchester in wilde Bewegung: Knappen und Ritter sehen von rechts eine „wilde Reiterin" auf „taumelnder Mähre" heranjagen; und mit ihrem phantastisch durch vier Oktaven herabstürzenden Motive*) erscheint Kundry auf der Szene, eine Gestalt, wie die Bühne sie kaum vorher gesehen: in wilder Kleidung, mit schwarzem flatternden Haar und unstät scheuem Blick. Atemlos eilt sie auf Gurnemanz zu und bringt ihm ein Fläschchen

Motiv der Glaubensgemeinschaft.



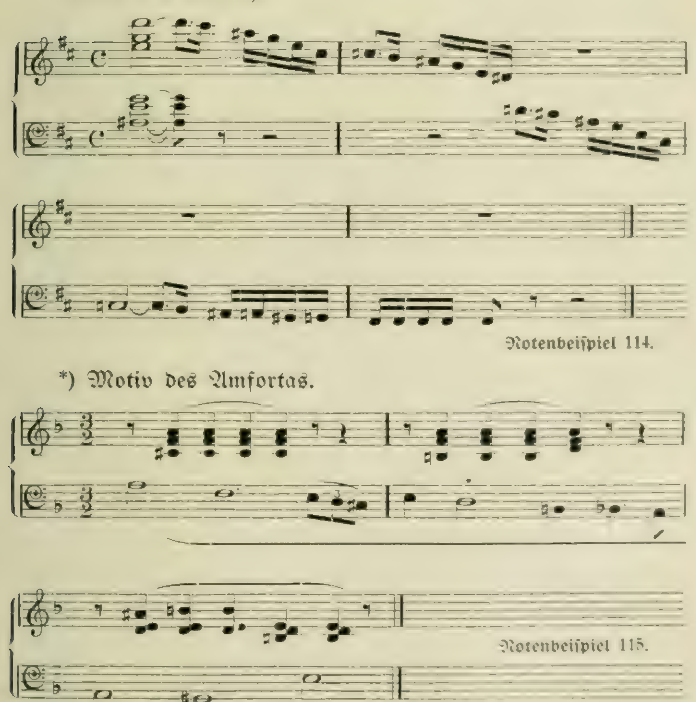
Notenbeispiel 113.

*) Notenbeispiel Nr. 114 Seite 331.

„Balsam aus Arabia" (für den König) auf; dann wirft sie sich erschöpft zur Erde nieder.

Nun bringen Knappen und Ritter in einer Sänfte **Amfortas**, den siechen König, getragen. Mit unverhohlenem Schmerz sieht Gurnemanz „des siegreichsten Geschlechtes Herrn" in solchem Elend; ein qualvolles Motiv*) beherrscht die Szene; aber auch die „Waldes-Morgenpracht" ist erquickend geschildert. Auf die Meldung, daß **Gawan** neues Heilkraut für ihn suche, tadelt Amfortas dessen Entfernung „ohn' Urlaub", die ihn „in Klingsors Schlingen" führen könnte; Rettung erhofft er sich nur vom Tod, ob-

Motiv der Kundry.



Notenbeispiel 114.

*) Motiv des Amfortas.

Notenbeispiel 115.

wohl ein Verheißungsspruch*) ihn auf den „reinen Toren" vertröstet, der „durch Mitleid wissend", wird. Gurnemanz überreicht ihm das von Kundry gebrachte Fläschchen; diese aber lehnt „unruhig und heftig" jeden Dank dafür ab. Der Zug verläßt auf des Königs Wink die Szene.

Ein Knappe wendet sich an Kundry mit der Frage, warum sie denn dort liege „wie ein wildes Tier". Sie erwidert ruhig: „sind die Tiere hier nicht heilig?" Gurnemanz aber nimmt sie in Schutz und erklärt, sie sei des Grals treue, unermüdliche Botin; vielleicht „eine Verwünschte," die „Schuld aus früherem Leben" büßt, indem sie der Ritterschaft dient und hilft, freilich auf sonderbare Weise. Wie Titurel sie einst „schlafend im Waldgestrüpp" fand, so auch Gurnemanz jüngst wieder: da lag sie in tödlicher Erstarrung, nach langer Abwesenheit, während Amfortas den Speer verlor. Kundry „schweigt düster": es war ja damals, als sie Klingsors Bann verfallen war und den Gralskönig verführen mußte. Daher kommt es, daß ihre Abwesenheit dem Gral Schaden bringt, weil sie dann dessen Erzfeind dienen muß.

Gurnemanz aber verliert sich „mit großer Ergriffenheit" in Erinnerung an den „wunden-wundervollen" heiligen Speer, den er „von unheiligster Hand" schwingen sah: er war ja Zeuge, wie Klingsor denselben dem Amfortas entriß, als dieser von einem „furchtbar-schönen Weib" betört ward; er rettete den König, in dessen Seite davon die Wunde brennt, „die nie sich schließen will."

Und er erzählt, wie Titurel, „der fromme Held," den

*) Verheißungsspruch vom „reinen Toren".

„Durch Mit - leid wis - send, der rei - ne Tor".

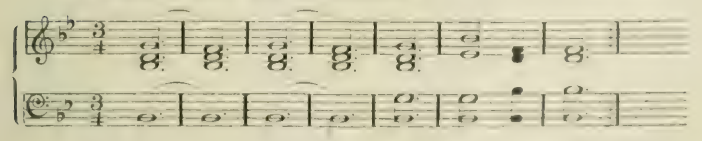
Notenbeispiel 116.

Gral und den Speer von den Engeln des Herrn in seine Hut erhielt; wie er „dem Heiltum das Heiligtum" baute, und wie dessen Wunderkräfte seine Diener „zu höchsten Rettungswerken" stärken. Klingsor aber, der „in sich selbst die Sünde zu ertöten" und des Grales würdig zu werden nicht vermochte, wurde der grimmigste Feind der Ritterschaft. „Die Wüste schuf er sich zum Wonnegarten"; durch „teuflisch holde Frauen" berückte er die Ritter „zu böser Lust". Amfortas, dem der greise Titurel die Herrschaft übergab, wollte ihn bekämpfen, erlitt aber schmächliche Niederlage. Den verlorenen heiligen Speer gälte es nun zurückzugewinnen; darauf zielt sein Sehnen. Und als der König einst „vor dem verwaisten Heiligtum" betend „ein Rettungszeichen" erflehte, da erschaute er im „heiligen Traumgesicht" deutlich den Verheißungsspruch*) vom „reinen Toren", dessen er harren solle, und den nun alle mit ihm erhoffen.

Wie die Knappen leise den Spruch wiederholen, tönt lautes Geschrei vom See her: ein wilder Schwan, von einem Pfeil getroffen, sinkt auf den Boden nieder; klagend erklingt das aus dem „Lohengrin" bekannte Schwanmotiv.**) Rasch füllt sich die Szene mit Rittern und Knappen; sie führen einen Jüngling herein, den sie des Schusses bezichtigen Es ist Parsifal: sein frisch-kräftiges Motiv***) kündigt ihn an; und in keckem Übermut, weit entfernt, zu leugnen, rühmt er sich: „im Fluge treff' ich, was fliegt!" Gurnemanz aber verweist ihm seine Tat mit eindringlichen

*) Notenbeispiel Nr. 116 Seite 332.

**) Schwanmotiv aus „Lohengrin".



Notenbeispiel 117.

***) Notenbeispiel Nr. 118 Seite 334.

Worten: den stillen Waldesfrieden mit einem Mord zu entweihen, gilt hier, im Gralsgebiet, als Frevel. Zudem ist der Schwan hier besonders heilig; Parsifal hat ihn unbedachtsam erlegt.

Ergriffen von der strafenden Rede zerbricht er seine Waffe und schleudert sie von sich, ungestüm, wie alles, was er tut. Gurnemanz fragt ihn nach seinem und seines Vaters Namen; Parsifal antwortet auf alles: „ich weiß es nicht." Erst nachdem der Schwan hinweggetragen ist und alle andern sich wieder entfernt haben, berichtet Parsifal von Herzeleide, seiner Mutter, mit der er „im Wald und auf wilder Aue daheim" war. Kundry fällt ergänzend ein: Gamuret, sein Vater, sei früh erschlagen, er aber „zum Toren erzogen." Und er fährt lebendiger fort, zu erzählen, wie er den glänzenden Rittern nachlief und mit seinem Bogen „Schächer und Riesen" bestand, ohne zu wissen, was gut und böse sei. Wie aber Kundry rauh und kalt ihm sagt, seine Mutter sei tot, springt er wütend auf, packt sie und will sie würgen, so daß Gurnemanz ihn zurückhalten muß.

Dem zitternden Parsifal bringt Kundry sogleich Wasser aus dem Waldquell; da Gurnemanz sie lobt, lehnt sie es traurig ab: „nie tu' ich Gutes", und verlangt ergreifend

Motiv des Parsifal.

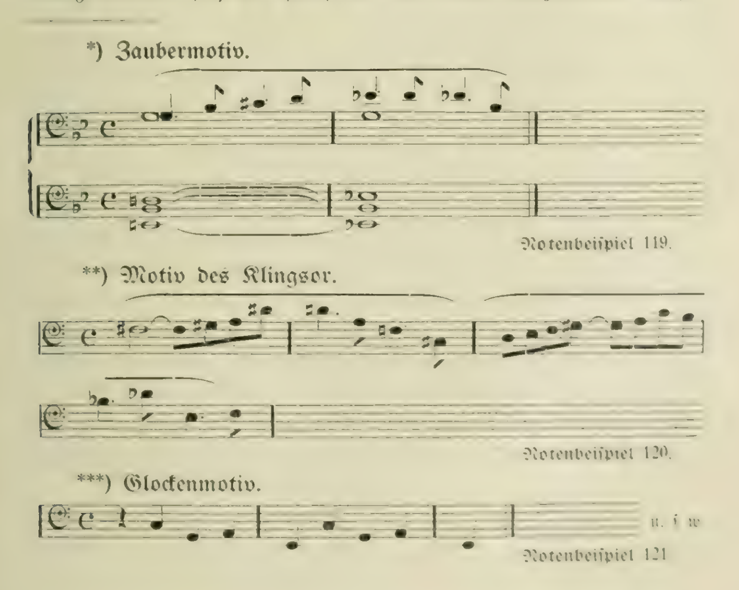


Notenbeispiel 118.

„Ruhe, ach, der Müden". Aber die ist ihr nicht beschieden; dem Gebüsch schleppt sie sich zu; ihr graut vor dem Schlaf: denn es ist der Zauberschlaf,*) der sie wieder in Klingsors Gewalt liefert. Umgarnt von seinem Motive**) sinkt sie zusammen „und bleibt von jetzt an unbemerkt".

Nun fordert Gurnemanz den Parsifal auf, ihm „zum frommen Mahl" zu folgen, daß der Gral ihn speise, zu dem er den Weg gefunden und dem nur ein Reiner nahen kann. Der Rhythmus der Gralsglocken***) setzt ein; sanft schreiten die beiden vorwärts. Eine Wandeldekoration versinnbildlicht ihren Gang: die Szene verändert sich unmerklich, indem an Stelle des Waldes ein Felsentor erscheint und darnach aufsteigende Gänge, empor zur Gralsburg führend. Immer feierlicher wird die Musik; anhaltendes Glockengeläute bezeichnet den Eintritt ins Heiligtum.

Sie stehen in einem mächtigen Saal mit hochgewölbter Kuppel; die weihevolle Handlung soll beginnen. Gurnemanz wendet sich an Parsifal, der „wie verzaubert" steht:



*) Zaubermotiv.

Notenbeispiel 119.

**) Motiv des Klingsor.

Notenbeispiel 120.

***) Glockenmotiv.

Notenbeispiel 121.

„jetzt achte wohl und laß mich seh'n, bist du ein Tor und rein, welch' Wissen dir auch mag beschieden sein.“ Denn so verkündigte es ja der Verheißungsspruch,*) dessen einen Teil (vom reinen Toren) Gurnemanz in dem fremden Jüngling verwirklicht sieht, so daß er hofft, derselbe werde auch den andern Teil wahr machen (durch Mitleid wissend zu werden) und dem Gral und seinem König Heil und Rettung bringen.

Alsbald schreiten aus dem Hintergrunde mit ernstem Gesang die Gralsritter hervor und stellen sich an den „Speisetafeln“ auf; rascheren Schrittes ziehen Knappen vorüber, deren Stimmen bald „aus der mittleren Höhe der Kuppel“ herabtönen; zuletzt setzen „aus der äußersten Höhe“ derselben Knabenstimmen ein mit dem herrlichen Motiv der Glaubensgemeinschaft**) — eine Steigerung von wahrhaft erhebender, mit Worten nicht zu schildernder Wirkung.

Von der andern Seite her ist Amfortas erschienen, auf einer Sänfte getragen und von Knaben geleitet, deren schönster, eine Gestalt voll Würde und Anmut, einen mit purpurroter Decke verhängten Schrein trägt, welcher den Gral enthält. Auf einen Marmortisch wird derselbe niedergesetzt, dicht vor dem „erhöhten Ruhebett“ des Amfortas.

Nun ertönt zutiefst aus dem Hintergrunde, „wie aus einem Grabe heraufdringend“, die Stimme des greisen Titurel, der den Gral zu schauen begehrt, um nicht zu sterben, und dem Amfortas gebietet, seines heiligen Amtes zu walten. Der aber weigert sich verzweiflungsvoll, den Gral zu enthüllen, dessen Anblick seine Seele martert. Jammernd klagt er sich als Sünder an: aus der Wunde des Erlösers, die der Speer geöffnet, floß heiliges Blut, in göttlichem Mitleid für die Menschheit geopfert; ihm hat derselbe Speer eine Wunde geschlagen — aber unheiliges,

*) Notenbeispiel Nr. 116 Seite 332.

**) Notenbeispiel Nr. 113 Seite 330.

sündiges Blut ist es, das ihr entquillt; und keine Büßung stillt seine Qual!

Ergreifend fleht er um Erbarmen und „sinkt wie bewußtlos zurück"; da antwortet leise, wie aus Himmelshöhen, der Verheißungsspruch;*) und wieder gebietet Titurel: „enthüllt den Gral!" Jetzt erhebt sich Amfortas: mit dem Abendmahlsmotive**) wird „eine antike Kristallschale" dem Schrein entnommen. Dunkelheit sinkt auf die Halle nieder, bis plötzlich ein blendender Lichtstrahl von oben den Gral purpurn erglühen läßt. In schauernd mystischen Klängen tönt das Orchester: Amfortas erhebt den Gral und schwenkt ihn segnend über der knieenden Versammlung. Titurel aber fühlt „heilige Wonne": „wie hell grüßt uns heute der Herr!" Dann erblaßt der Gral: Tageshelle tritt ein; das Mysterium ist vorüber.

Brot und Wein werden verteilt; die Ritter lassen sich zum Liebesmahle nieder. Dazu ertönen sanfte Gesänge, welche die Mitleids- und Liebestat des Heilandes preisen; sein Leib und Blut soll nun stärken zu seinem Dienst: „selig in Glauben, selig in Liebe." So klingt das Gralsmotiv***) aus, von Stimme zu Stimme, bis es in der Höhe verschwebt. Dann, mit dem Motiv der Glaubensgemeinschaft,†) erheben sich die Ritter; wieder wird Amfortas, dessen Wunde von neuem blutet, hinausgetragen; und unter Glockengeläute††) verlassen die einzelnen Züge, wie sie gekommen, die Halle.

Parsifal hat die ganze Zeit stumm zur Seite gestanden und nur bei des Amfortas Klageruf krampfhaft nach dem Herzen gefaßt. Jetzt tritt Gurnemanz „mißmutig" an ihn heran und fragt ihn: „weißt du, was du sahst?" Aber noch ist Parsifal nicht „durch Mitleid wissend" geworden; „sehr

---

*) Notenbeispiel Nr. 116 Seite 332.
**) Notenbeispiel Nr. 111 Seite 329.
***) Notenbeispiel Nr. 112 Seite 329.
†) Notenbeispiel Nr. 113 Seite 330.
††) Notenbeispiel Nr. 121 Seite 335.

ärgerlich" stößt Gurnemanz den „Toren" zu einer Seitentüre hinaus mit einer geschmacklosen, allerdings den Quellen entlehnten Redewendung; mürrisch folgt er dann den übrigen.

Versöhnend klingt noch einmal der Verheißungsspruch*) und das Gralsmotiv**) („selig im Glauben") aus der Höhe hernieder.

Zweiter Aufzug.

Wild und unheimlich tönt die Einleitungsmusik, in grellem Gegensatz zu dem verklärten Abschluß des ersten Aufzuges. Die Motive der Kundry,***) des Klingsor†) und des Zaubers††) jagen sich wirr und beherrschen die folgende erste Szene.

Wir erblicken das „innere Verlies eines nach oben offenen Turmes", phantastisch eingerichtet; Klingsor, der böse Zauberer, sitzt auf einem Mauervorsprung vor einem Metallspiegel, der ihm Parsifals Nahen (durch den Verheißungsspruch*) bezeichnet) ankündigt. Er beschließt, Kundry aus ihrem Schlafkrampf zu erwecken, indem er bläulich dampfendes Räucherwerk entzündet und dann „mit geheimnisvollen Gebärden" dem Abgrunde zuruft. Er beschwört die „Urteufelin", die „Höllenrose", die Kundry-Herodias, herauf; bald steigt sie aus der Finsternis empor, noch starr, wie schlafend. Beim Erwachen stößt sie „einen gräßlichen Schrei", dann „ein Klagegeheul" aus; wimmernd hört sie Klingsors rauhe Anrede.

---

*) Notenbeispiel Nr. 116 Seite 332.
**) Notenbeispiel Nr. 112 Seite 329.
***) Notenbeispiel Nr. 114 Seite 331.
†) Notenbeispiel Nr. 120 Seite 335.
††) Notenbeispiel Nr. 119 Seite 335.

Er schilt sie, daß sie bei dem „Rittergesipp" dient, wo sie „wie ein Vieh" gehalten wird, während sie es bei ihm doch viel besser hat; er höhnt die „keuschen Ritter" (des Grales), deren Meister (den Amfortas) sie ihm doch verführte. Nur in abgebrochenen Lauten vermag sie zu erwidern; Klingsor aber vermißt sich, durch sie jeden, auch den „Festesten", zu „fällen", daß er dann dem geraubten Speer verfalle. Heute nun gilt's, „den Gefährlichsten zu bestehen", den „der Torheit Schild" (d. h. Unerfahrenheit und Unschuld, wieder durch den Verheißungsspruch*) versinnbildlicht) schirmt. Parsifal wird dem Zauberschlosse nahen; Kundry soll auch ihn berücken.

Sie versucht sich dessen zu weigern; aber sie muß. Denn Klingsor meistert sie, weil sie über ihn allein keine Macht hat; nicht als wäre er „keusch" und unempfindlich gegen ihre Reize, sondern durch Selbstverstümmelung hat er sich geschändet, wie schon Gurnemanz im ersten Aufzug andeutete. Dadurch des Grales erst recht unwürdig und für die von ihm erstrebte „Heiligkeit" verloren, rächt er sich in ohnmächtiger Wut, indem er jeden, der ihm naht, zu der Sinnenlust verlocken läßt, der er selbst nicht mehr fröhnen kann. Hohnlachend erinnert er Kundry an den Fall des Amfortas; sie aber klagt: „schwach er, schwach alle!" Nur wer ihr trotzte, könnte sie erlösen; und doch muß sie alle betören.

Jetzt aber ertönen die mutigen Klänge des Parsifalmotives;**) und schon sieht Klingsor den „schönen Knaben" die Burg erklimmen, die Wächter verwunden und verjagen. Es sind dies Ritter, welche der Verführung im Zauberschloß (durch die Blumenmädchen, das „schöne Geteufel") erlagen und nun dem Klingsor als „Eigenholde" verfallen sind. Da er sie alle haßt, gönnt er ihnen die Streiche, die sie sich in seinem Dienste holen. Der stolze Jüngling aber

*) Notenbeispiel Nr. 116 Seite 332.

**) Notenbeispiel Nr. 118 Seite 334.

gefällt ihm, wie er siegreich von der Zinne draußen in den Garten hinabblickt, „kindisch erstaunt". Schon ist Kundry „am Werk"; und drohend ruft Klingsor dem Parsifal zu, den er als „zu jung und dumm" seiner Gewalt verfallen wähnt.

Dann versinkt er schnell mit dem ganzen Turme, und der Zaubergarten steigt auf, in „tropischer Vegetation" und „üppigster Blumenpracht". Auf der Schloßmauer steht Parsifal und sieht verwundert, wie von allen Seiten her, wirr durcheinander, schöne Mädchen — die Blumengeister des Klingsor — hereinstürzen und schreiend den „Frevler" suchen, der ihre „Liebsten" verwundet und in die Flucht getrieben hat. Wehklagen und Verwünschungen tönen ihm entgegen, als er in den Garten hinabspringt; seinen bewundernden Gruß aber beantworten die Blumenmädchen rasch mit schmeichelnder Rede. Er soll mit ihnen spielen „um Minnesold"; schon machen die einzelnen Gruppen ihn sich streitig. Sie haben sich nacheinander unbemerkt entfernt und kehren in reichen Blumengewändern geschmückt zurück; es beginnt der doppelchörige, melodisch reizvolle Lockgesang: „komm', holder Knabe", mit welchem sie ihn anmutig umkosen.*) Noch steht Parsifal „heiter ruhig" in ihrer Mitte; in immer neuen Wendungen buhlen sie um

*) Motive der Blumenmädchen.



Notenbeispiel 122.

seine „Minne", während er „ihrer Zudringlichkeit sanft wehrt." Wie sie ihn aber in die Enge treiben und sich alle um ihn streiten, obwohl sie den „kalten Toren" beinahe verloren geben, wird er „ärgerlich" und „schreckt sie ab": „laßt ab, ihr fangt mich nicht!" Er will fliehen: da tönt „aus dem Blumenhage" Kundrys Stimme, die ihn (hier zum ersten Male) bei seinem Namen ruft und zum Verweilen mit „Wonne- und Heil"-Gruß auffordert.

Betroffen steht er still; Kundry heißt die Blumenmädchen von ihm weichen; „zaghaft und widerstrebend" entfernen sich diese von dem „holden, stolzen Toren", den jede doch gern für sich gewonnen hätte, und verschwinden im Schloß. Parsifal, „schüchtern" sich umsehend, vermeint „dies alles nur geträumt" zu haben (Verheißungsspruch vom „reinen Toren");*) jetzt erblickt er Kundry, in verführerischer Gestalt auf einem Blumenlager ruhend, das sich zur Seite eröffnet hat. Sie verkündet ihm, Gamuret, sein Vater, habe ihn Parsifal, den „reinen Toren" (arabisch Falparsi = „tör'ger Reiner") genannt; sie aber habe hier seiner geharrt.

Sie sagt ihm weiter, daß sie schon „das Kind an seiner Mutter Brust" gesehen, daß sie Herzeleides Freude und sorgsame Pflege, ihre Tränen und ihre Sorge um Parsifal bezeugen könne. Denn den Knaben wollte die Mutter vor Not bewahren, daß er nicht, wie der Vater, im Kampfe falle. Und doch konnte sie ihn nicht behüten: er entlief ihr ja, den fremden Rittern nach; nach langem Harren auf seine Wiederkehr „brach das Leid ihr Herz": sie starb aus Gram einen „stillen Tod".

„Schmerzlich überwältigt" sinkt Parsifal zu Kundrys Füßen; die Erinnerung an die „süße, holde Mutter" hat ihn furchtbar tief getroffen, und er klagt sich an als „blöden, taumelnden Toren". Nun will Kundry ihm für seinen Schmerz den Trost der Liebe bieten: sie schlingt „traulich

*) Notenbeispiel Nr. 116 Seite 332.

den Arm um seinen Nacken" und verheißt ihm „Erkenntnis", durch welche „Torheit" sich in „Sinn" wenden soll, nachdem sein „Bekenntnis" die „Schuld" in „Reue" geendet hat. Er soll die Liebe kennen lernen: als „Muttersegens letzten Gruß" will sie „der Liebe ersten Kuß" ihm bieten.

Wohl hat Kundry die Saiten angeschlagen, die am tiefsten in Parsifals Innerem widerklingen müssen; unwiderstehlicher Zauber*) droht ihn wirklich zu umgarnen. Aber die Verführung mißlingt; Kundrys Kuß, so täuschend mit dem Gedanken an die Mutter umkleidet, übt ganz unerwartete Wirkung. Kaum brennt er auf seinen Lippen, so preßt Parsifal gewaltsam die Hände aufs Herz, „wie um einen zerreißenden Schmerz zu bewältigen": „Amfortas! die Wunde!" schreit er auf „im höchsten Schrecken".

Plötzlich fühlt er alle Qual der Liebe „in sündigem Verlangen", wie der König es empfand, als Kundry ihn verführte; mit einem Schlag ist ihm offenbar geworden, welche Schuld der Unselige in qualvollem Leiden büßt. Die Vorgänge auf der Gralsburg, denen er im ersten Aufzug beigewohnt, werden ihm wieder lebendig; er hört die „Gottesklage" des Heilandes selbst um das „entweihte Heiligtum", die ihn berief, dasselbe „aus schuldbefleckten Händen" zu retten. Er aber, der „feige Tor", begriff nicht, was er sah; seiner Sendung unbewußt „floh er zu wilden Knabentaten hin!" Jetzt weiß er, was er gefehlt hat, als er dort teilnahmlos verharrte, und stürzt „verzweiflungsvoll" auf die Kniee zum heißen Bußgebet.

Kundry nähert sich ihm „in leidenschaftlicher Bewunderung"; sie hat den „gelobten Helden" erkannt und glaubt, seine Huld werde auch sie erlösen. Er aber fühlt unter ihren Liebkosungen immer deutlicher, was Amfortas litt, als er ihr verfiel; hier ist das Mitleid aus wirklichem Mit-Leiden entsprungen. Heftig stößt er die „Verderberin" von sich; Kundry aber, „in höchster Leidenschaft", verlangt

*) Notenbeispiel Nr. 119 Seite 335.

von ihm, daß er auch ihre Schmerzen fühle, auch ihr „zum Heile sich eine“. Wie lange schon hat sie sehnsüchtig seiner geharrt, daß er den Fluch von ihr nehme, den ihre frevle Tat auf sie lud! Ergreifend schildert sie, was sie getan: sie sah „Ihn“, den Heiland, da er sein Kreuz trug, und lachte; da traf sie sein Blick, und seitdem irrt sie ruhelos „von Welt zu Welt“, ihm „wieder zu begegnen“ und zu sühnen, was sie verbrach. Aber nur „Sünder sinken ihr in die Arme“; sie kann nicht weinen, sie muß lachen, schreien, toben in immer neuem Wahn. Aus Buße und Reue fällt sie stets wieder in des Bösen Macht; jetzt endlich glaubt sie die Stunde ihrer Befreiung gekommen. Mit Parsifal vereint, hofft sie „entsündigt und erlöst“ zu werden; darum klammert sie sich an ihn und will ihn nicht lassen.

Aber er weiß, daß sie beide verdammt wären, wenn er seiner Sendung vergäße. Wohl ist er auch ihr zum Heil gesandt, aber nur, wenn er zuvor noch höherer Pflicht genügt. Nur der Glaube*) gewinnt das Heil; „Weltenwahns Umnachten“ führt zur „Verdammnis“, trotz aller Qual und Kasteiung. Kundry muß es erfahren, daß ihr Verführungskuß den Parsifal „Welt-hellsichtig“ machte; aber sie irrt, wenn sie glaubt, ihre Liebe könne ihm die Göttlichkeit, ihr und der Welt die Erlösung bringen. Er verlangt „zu Amfortas den Weg“; dem Gral zuerst muß er zum Retter werden. Kundry wirft sich ihm wütend entgegen: den König soll er seinem Verderben überlassen; ihr soll er sein Mitleid schenken, das sie dem von ihr verlachten Sünder nicht gönnt. Wie aber Parsifal ihre Umarmung heftig zurückweist, rafft sie sich rasend auf und ruft um Hilfe, den „Frechen“ zu halten, Wege und Pfade ihm zu wehren. Zur Irre verwünscht sie ihn, daß er nie wieder die Gralsburg finde, weil er sich von ihr wendet.

Jetzt tritt Klingsor auf die Burgmauer heraus und schleudert mit trotzigen Worten den Speer auf Parsifal.

*) Notenbeispiel Nr. 113 Seite 330.

Aber über dessen Haupt bleibt derselbe schweben; er erfaßt ihn und hält ihn hoch erhoben: „mit diesem Zeichen bann' ich deinen Zauber!“ so schwingt er ihn im Zeichen des Kreuzes. „Wie durch ein Erdbeben“ versinkt unter dem sieghaften Klang des Gralsmotives*) das Schloß; der Garten ist „zur Einöde verdorrt“; welke Blumen „verstreuen sich auf dem Boden“. Noch einmal wendet sich Parsifal zu der „schreiend zusammengesunkenen“ Kundry: „du weißt, wo du mich wieder finden kannst!“ Nämlich im Gebiete des Grales, das zu suchen er durch die Wüste enteilt.

Dritter Aufzug.

Das Orchester beginnt in öder, trostloser Stimmung: die Not des Grals und Parsifals Irrfahrt sind darin geschildert. Denn der Fluch der Kundry ließ ihn (wie er später selbst dem Gurnemanz ergreifend schildert) „den Weg des Heiles“ nicht finden; „zahllose Nöte, Kämpfe und Streite“ zwangen ihn „ab vom Pfad“; erst nach heißem Ringen ward es ihm beschieden, dem Grale wiederum zu nahen. Wir sollen es nun miterleben, wie der Held seine Sendung erfüllt.

Die Bühne zeigt eine „freie, anmutige Frühlingsgegend“ am Waldessaum; aus einer „schlichten Hütte“, wo er „als Einsiedler“ lebt, tritt Gurnemanz, „zum hohen Greise gealtert“. Es sind also Jahre verstrichen, seit den Vorgängen, die wir im ersten Aufzug schauten; bald werden wir vernehmen, wie sich das Geschick auf der Gralsburg gewendet hat: Not und Elend ist an dieser Stätte des Glanzes und der Herrlichkeit eingezogen.

---

*) Notenbeispiel Nr. 112 Seite 329.

Während die Motive Klingsors und seines Zaubers*) ertönen, lauscht Gurnemanz auf ein „jammervolles Stöhnen“, das er soeben „am frühesten Morgen“ vernahm; in einer Dornenhecke zur Seite entdeckt er Kundry, „ganz erstarrt und leblos“. Offenbar hat sie sich nach Klingsors Vernichtung durch Parsifal (Ende des zweiten Aufzugs) mit Aufgebot ihrer letzten Kraft wieder hierher ins Gralsgebiet geschleppt und wird, wie früher, in elendem Zustand aufgefunden. Gurnemanz gelingt es nur mit großer Mühe, sie ins Leben zurückzurufen; sie erwacht, stößt einen Schrei aus und erhebt sich mit ihrem Motive;**) dann „ordnet sie Kleidung und Haar“ und „läßt sich sofort wie eine Magd zur Bedienung an“.

Verwundert fragt der Alte, ob sie kein Wort des Dankes für ihn habe; sie neigt das Haupt und kann „rauh und abgebrochen“ nur das eine Wort „dienen!“ hervorbringen. Kopfschüttelnd sieht Gurnemanz, wie sie in die Hütte hineingeht: „anders schreitet sie als sonst“; bleich und matt erscheint sie, „die Wildheit“ ist „aus ihrer Miene und Haltung verschwunden“. Er erhofft für sie das Heil an diesem „Tag der Gnade ohnegleichen“ — denn es ist Karfreitag, der Todestag des Erlösers.

Jetzt aber tritt, von seinem in dumpfes Moll gewendeten Motive angekündigt, Parsifal aus dem Walde auf, in schwarzer Rüstung, mit geschlossenem Helm und gesenktem Haupt. Ohne ihn sogleich zu erkennen, begrüßt ihn Gurnemanz; stumm neigt sich Parsifal ihm zu. Da verweist er ihm „unmutig“ sein Waffentragen „an geweihtem Ort“ und mahnt ihn an den „allerheiligsten Karfreitag“, an welchem einst das Blut des Herrn zur Sühne für die sündige Welt geflossen ist.

Wie aber nun Parsifal seine Waffen ablegt und zum stillen Gebet vor dem Speere niederkniet, da erkennt Gurne-

---

*) Notenbeispiele Nr. 120 u. Nr. 119 Seite 335.

**) Notenbeispiel Nr. 114 Seite 331.

manz in ihm den „Toren“, den er damals hinwegwies, und winkt Kundry herbei, die es bestätigt. Jetzt erblickt er auch den Speer; und nun beut ihm Parsifal den Heil-Gruß. „Der Irrnis und der Leiden Pfade“ ist er seither gewandelt; jetzt glaubt er dahin zurückgefunden zu haben, wohin er des Grales heil'gen Speer und damit die Erlösung bringen will.

Da bricht Gurnemanz „in höchstem Entzücken“ aus: „o Gnade! o Wunder!“; das langersehnte Heil sieht er nun wirklich nahen. Die ganze Ritterschaft harrt darauf; und wahrlich, sie bedarf es. Denn seit jener Feier, der Parsifal als „reiner Tor“, aber noch nicht „wissend“ beiwohnte, herrscht Not und Trauer in der Gralsburg. Unerbittlich hat Amfortas sich seines Amts geweigert; verschlossen blieb der Gral. Darüber „versiegte der Helden Kraft“; zu keiner helfenden Tat zogen sie mehr aus. Amfortas hat den ersehnten Tod nicht gefunden; aber Titurel mußte sterben, „ein Mensch, wie alle“. Schmerzvoll klagt Parsifal: „und ich bin's, der all dies Elend schuf!“ Sein „Torenhaupt“ verwünscht er, das ihn so spät erkennen ließ, zu was er erkoren sei.

Er „droht ohnmächtig umzusinken“; Kundry eilt herbei, ihn mit Wasser zu besprengen. Gurnemanz aber will ihn durch die „heil'ge Quelle“ selbst erlaben, zu der sie beide ihn „sanft hinwenden“. Während sie ihn seiner Rüstung entledigen berichtet Gurnemanz, heute sei des greisen Titurel Totenfeier; Amfortas habe gelobt, zu derselben noch einmal den Gral zu enthüllen. „Mit demutvollem Eifer“ badet Kundry des Helden Füße; dann besprengt Gurnemanz mit segnendem Spruche sein Haupt. Die büßende Sünderin gießt den Inhalt eines gold'nen Fläschchens auf Parsifals Füße aus und trocknet sie mit ihren Haaren; „Titurels Genoß“ aber salbt sein Haupt, „als König ihn zu grüßen.“ In vollem Glanze erklingt das Parsifalmotiv.*)

*) Notenbeispiel Nr. 118 Seite 334.

Nun vollzieht sich der rührendste Moment des ganzen Dramas: Parsifal schöpft Wasser aus dem Quell und tauft die vor ihm knieende Kundry zum Glauben*) an den Erlöser. Sie neigt sich zur Erde, bitterlich weinend; endlich hat die verirrte Seele Frieden gefunden.

Aus dem Orchester aber steigt, in wunderbar versöhnenden Klängen, die innige Melodie des Karfreitagzaubers**) auf, die in reicher Entfaltung die Szene bis zur Verwandlung erfüllt. Die Aue dünkt Parsifal so schön, wie er sie nie gesehen; unwillkürlich denkt er der Mädchenblumen in Klingsors Garten. Auch sie sind nun erlöst. Denn Gurnemanz erklärt ihm, daß die Natur am Todestag des Heilandes nicht weint, sondern von den Reuetränen des Sünders „mit heil'gem Tau beträuft" wonnig erblüht. Wie „der erlöste Mensch" sich „durch Gottes Liebesopfer" heute „rein und heil" fühlt und frei wird „von Sünden-Last und -Grauen", so dankt auch „alle Kreatur" dem huldreichen Erbarmer, da „die entsündigte Natur heut' ihren Unschuldstag erwirbt". Kundry blickt „feuchten Auges, ernst und ruhig bittend" zu Parsifal auf; und er verkündigt ihr Gnade und Vergebung: „auch deine Träne ward zum Segenstaue; du weinest — sieh', es lacht die Aue!" Sanft küßt er sie auf die Stirn; nun ist sie entsühnt von ihrer schweren Schuld.

Wieder klingen von fern die Glocken;***) mit seinem „Gralsrittermantel" bekleidet Gurnemanz den Parsifal; und dieser, feierlich den Speer ergreifend, folgt ihm mit Kundry. Ähnlich wie im ersten Aufzug bezeichnet eine

*) Notenbeispiel Nr. 113 Seite 330.

**) Der Karfreitagszauber.



Notenbeispiel 123.

***) Notenbeispiel Nr. 121 Seite 335.

Wandeldekoration ihr Aufsteigen zur Gralsburg; aber die überleitende Musik ist in düsterer Schwere gehalten.

Es erscheint wieder die große Halle des ersten Aufzugs, matt beleuchtet; zwei Chöre der Ritter ziehen herein, die einen mit der Leiche Titurels, die andern mit der Sänfte des Amfortas. Klagend ertönen ihre Gesänge; und als der Sarg geöffnet wird, stimmt Amfortas laut mit ein in den allgemeinen Weheruf.

Er klagt sich an, den Tod des Vaters verschuldet zu haben, und fleht ergreifend, Titurel möge ihm an Gottes Thron den ersehnten Tod zur Ruhe von aller Seelenqual erwirken. Wie aber die Ritter in ihn dringen, den Gral zu enthüllen, da stürzt er sich verzweifelt mitten unter sie, reißt seine Wunde auf und fordert sie auf, ihre Schwerter hineinzutauchen und ihm, dem Sünder, den Tod zu geben.

In diesem Augenblick furchtbarer Erschütterung tritt Parsifal auf ihn zu, berührt seine Seite mit dem Speer, heilt damit seine quälende Wunde und verkündet ihm Sühne seiner Schuld. Ja, er segnet „das Leiden, das Mitleids höchste Kraft und reinsten Wissens Macht dem zagen Toren gab“. Unter den majestätischen Klängen seines Motivs*) schreitet er vor, den heil'gen Speer, den er dem Gral zurückbringt, hoch erhebend; alles blickt auf ihn „in höchster Entzückung“.

Er befiehlt, den Gral zu enthüllen, und kniet zum Gebete vor demselben nieder. Die Halle verdunkelt sich; unter den Motiven der Glaubensgemeinschaft und des Grales**) wächst der Lichtschein aus der Höhe, der das Heiligtum erleuchtet. In der Melodie des Verheißungsspruches***) tönt es leise von oben: „höchsten Heiles Wunder“ — und in dem verklärt schließenden Abendmahlsmotive:†) „Erlösung dem Erlöser!“

---

*) Notenbeispiel Nr. 118 Seite 334.

**) Notenbeispiel Nr. 113 Seite 330 u. 112 Seite 329.

***) Notenbeispiel Nr. 116 Seite 332.

†) Notenbeispiel Nr. 111 Seite 329.

Hell erglüht der Gral; eine weiße Taube schwebt aus der Kuppel über Parsifals Haupt. Kundry sinkt entseelt vor ihm zu Boden; knieend huldigen ihm Amfortas und alle Ritter, über die er den Gral segnend schwingt. Feierlich leise verklingen die zu reinster Harmonie verschmolzenen Akkorde.

Kühn wie nie zuvor hat Wagner den „Parsifal" gedichtet. Das Drama ist auf dem Boden der Sage zum Mysterium gestaltet. Wir schauen das Liebesmahl der Gralsritter; die heilige Schale und der heilige Speer werden vor unsern Augen enthüllt und der letztere in seiner ganzen Wunderkraft gezeigt. Mit unnachahmlicher Kunst unterstützt die Musik in mystischen Weisen die Szene. Dadurch ist das Wagnis gelungen. Die Szenen in der Halle der Gralsburg erfüllen uns mit frommem Schauer; alles ist würdig und feierlich gehalten.

Wenn Kundry dem Parsifal die Füße wäscht und salbt, wie eine büßende Magdalena, und er ihr die Taufe erteilt, so ist das vielleicht noch gewagter, als jener Auftritt, weil es direkt an die biblischen Berichte erinnert. Aber gerade diese erste Handlung des neuen Gralskönigs wirkt menschlich ergreifend: der Gegensatz seines Versöhnungskusses zu dem Verführungskuß der Kundry (im zweiten Aufzug) ist wunderschön gedacht.

Grotesk mag man die Figur des Klingsor nennen, dessen Teufelei mit grellen Farben gemalt ist: die Blumenmädchen aber sind mit graziösem Reiz verlebendigt. Jedenfalls kontrastiert diese Welt der Sinnlichkeit mit dramatischer Schärfe zu der weltentrückten Heiligkeit des Grals.

Alle Einzelheiten der Handlung aber gilt es mit Beziehung auf die Idee des Ganzen zu verstehen. Der „Parsifal" ist das Drama der aus Mitleid bis zur Erlösungstat wachsenden Liebe. Verfolgt man Wagners

Dichtungen genauer, so findet man diesen Gedanken in steter Steigerung entwickelt: in jedem seiner Werke wird die hingebende, aufopfernde, rettende Liebe gefeiert. Vor allem die Brünnhilde in dem „Ring des Nibelungen“ ist ein Beweis dafür. Das Mitleid (mit Siegmund und Sieglinde) läßt die Liebe (zu Siegfried) in ihr erwachen; diese befähigt sie, nach allem Leid und aller Lust, durch Entsagung (indem sie das verhängnisvolle Gold dem Rheine wiedergibt) die Schuld (der Götter und Helden) zu sühnen, um derentwillen sie selbst sich opfert.

Hier im „Parsifal“ ist nun das Mitleid als höchstes Motiv verherrlicht. Die welterlösende Tat des Heilandes, der Tod Christi am Kreuze, wird als Liebesopfer göttlichen Mitleids zur Sühne der sündigen Menschheit verehrt. Daher die Pflicht aller seiner Diener, allen Leidenden zu helfen, die Unschuld zu retten, Werke der Barmherzigkeit zu üben. Sogar der Tierwelt gegenüber ist jede Grausamkeit verpönt. Man weiß, wie lebhaft Wagner sich in späteren Jahren für alle derartigen Fragen (Vivisektion u. a.) interessiert hat. Vollends aber jeder Mensch soll Anspruch haben auf wärmstes Mitgefühl. „Die Religion des Mitleids“ ist es, welche Wagner im Anschluß an seinen Lieblingsphilosophen Schopenhauer proklamiert und in seinen „gesammelten Schriften und Dichtungen“, dritte Auflage, Band X Seite 194 als „die einzig wahre Quelle aller Sittlichkeit“ verherrlicht.

So ist denn Parsifal als der Held geschildert, den das Mitleid zur höchsten Liebestat befähigt. Der „reine Tor“ wird „wissend“: der unerfahrene, seiner selbst unbewußte Mensch wird sich über alles klar, sobald er fühlt, was ein anderer empfunden und gelitten hat. Zuerst steht er dem Gral, und besonders dem Amfortas, fremd und verwundert, verständnislos gegenüber; der Kuß der Kundry aber, der in ihm sündige Liebe weckt, bringt ihm auch die Schuld des Königs, den er leiden sah, unmittelbar zum mitleidenden Bewußtsein. Je knabenhaft unbedacht-

samer das Naturkind uns erschien, um so erschütternder wirkt diese seine Umwandlung, die den tiefsten Grund seines Wesens trifft und erleuchtet.

Nun vermag er die Verführung siegreich zurückzuweisen. Kundry kann das Heil nicht, wie sie zuerst gewähnt, dadurch erreichen, daß sie ihn für sich allein gewinnt; erst wenn Parsifal der versäumten Pflicht des Mitleids gegen Amfortas genügt, darf er auch sie erlösen. Durch demütige Zerknirschung muß sie büßen; denn sie hat die fluchwürdigste Schuld auf sich geladen, als sie mitleidlos den Erbarmer über alle Welt in seinem freiwilligen Leiden verlachte. Alles, was sich auf Kundry und ihre Entsühnung durch Parsifal bezieht, das berührt unser menschliches Empfinden am unmittelbarsten und tiefsten; der ganze Gedanke ist hochpoetisch und hat in Wort und Ton überaus ergreifende Verlebendigung gefunden.

Auch daß die Natur mit in die Erlösung einbezogen wird, berührt uns innig sympathisch; wundervoll ist der Karfreitagmorgen geschildert; die Musik zum sogenannten „Karfreitagzauber" ist ja gleichfalls durch Konzertaufführungen bekannt geworden, wiewohl auch sie erst im szenischen Zusammenhang ihre ganze Bedeutung offenbart.

Das allergrößte Moment aber bietet die Dichtung durch die erlösende Befreiung des Grales selbst. Nicht nur der verwundete König wird geheilt, nicht nur die büßende Sünderin gerettet, nicht nur Welt und Natur wird aus dem Bann des Bösen befreit — das entweihte Heiligtum selbst wird gesühnt. „Erlösung dem Erlöser" — dieses hehre Schlußwort, das die Handlung krönt, bedeutet die höchste Weihe von Parsifals Sendung. Er hat den Gral „aus schuldbefleckten Händen" zu retten, den heiligen Speer aus „unheiliger Hand" wiederzubringen. Die Versündigung des Amfortas entweihte den Gral, dem nur ein Reiner dienen darf; Klingsors Gewalt verunehrte den heiligen Speer. Beides war Frevel nicht nur an den Symbolen der göttlichen Liebeshuld, sondern an dieser

selbst. Denn die Sünde ist nicht nur das schwerste Unrecht und das größte Unglück für den Menschen; sie ist auch nicht nur eine Beleidigung und Herausforderung der göttlichen Majestät. Sondern sie ist eine ganz unverantwortliche Kränkung des Heilandes, den sie mitleidlos durch ihre Härte verwundet, da er sich doch zum Heil der Menschheit selbst geopfert hat. Die Schuld muß gesühnt, das Unrecht getilgt, der Mensch befreit und begnadigt, aber auch der Erlöser selbst von dem Leiden unter der Sünde erlöst werden. Solches Heil kann nur die Kraft des Mitleids gewinnen, es dem Gral, der Menschheit, der Natur und dem Heiland selbst zu bringen.

Fürwahr in ungeahnter Größe und Tiefe, wie weder die Sage noch das Epos sie schauten, baut sich das Drama von Parsifal und dem Grale vor uns auf. Wohl tritt uns die geheiligte Person Jesu Christi selbst auf der Bühne nicht entgegen. Und doch ist es die Tragödie nicht allein der sündigen Welt, sondern ihres Heilandes und Erlösers. Wer dem kühnen Flug des Dichters zu folgen vermag, den führt er in eine Welt des Wunders und des Zaubers, die mit unbeschreiblichem Eindruck sich in Herz und Sinnen einprägt. Und wer den gewaltigen Grundgedanken erfaßt, der muß in seinem ganzen Denken und Empfinden davon erschüttert und ergriffen sein.

So schließt die Reihe der Wagnerschen Bühnenwerke mit einem Mysterium, in dem die Grenzen der dramatischen Kunst berührt erscheinen. Es weist uns zuletzt auf die ideale Vereinigung von Kunst und Religion, die nur in ernstester Auffassung möglich und nur in geläuterter Darstellung erreichbar ist, immer aber durchaus einzigartig bleiben wird.

Verzeichnis der musikalischen Motive.

Homers Ilias.

Neue metrische Übersetzung von
Professor Hans Georg Meyer.
Mit 24 Kopfleisten von Hans Krause.
: : Hochelegant gebunden 5 M. 50 Pf. : :



„In leuchtender Schönheit neu erstanden!"
Detlev v. Liliencrons Liter. Jahresbericht.

Ulrich Wilamowitz bestimmt die Kunst vom Uebersetzen antiker Dichtungen dahin, sie sei kein freies Dichten, aber der Geist des Dichters müsse über uns kommen und mit unseren Worten reden; die neuen Verse müßten auf die neuen Leser dieselbe Wirkung tun wie die alten Verse zu ihrer Zeit auf ihr Volk; es gelte den Buchstaben verachten und dem Geiste zu folgen: das Kleid müsse neu werden, der Inhalt bleiben. Das sind hohe Anforderungen, aber daß sie erfüllt werden können, das zeigt Luther mit der Bibel, Schlegel mit Shakespeare. Gehört nicht auch J. H. Voß hierher, der den Homer, wie man sagt, zu einem deutschen Dichter gemacht hat? Gewiß hat Voß bleibende Verdienste, die auch Wilamowitz anerkennt; aber der Gelehrte überwiegt in ihm, während der Dichter zurücktritt; die Uebersetzung wird nicht selten unbeholfen, trocken und hölzern. Wäre nun aber eine wirklich lesbare Uebersetzung der Ilias im Versmaße der Urschrift nicht denkbar? Hans Georg Meyer, Professor am Grauen Kloster in Berlin, hat, soviel ich sehe, eine solche Uebersetzung geliefert. Daß er mit dem Auge des Künstlers die Menschen und Dinge betrachtet und was er denkt und fühlt in gehobener Sprache auszudrücken versteht, wissen alle, die seine schöne Dichtung „Eros und Psyche" (1899) gelesen haben; daß er ein tüchtiger Philologe ist, hat seine Verdeutschung der Odyssee (1905) gezeigt. Er durfte es also wagen, auch die Ilias zu übersetzen, und der Versuch ist gelungen. Keine Spur mehr von ängstlicher Genauigkeit und ihrer not

wendigen Folge, der Verrenkung des Satzbaues und des gezwungenen Ausdrucks, dafür eine freie wohlgefügte Rede, als ob sie frisch aus der Quelle flösse. Das Zarte wird zart, das Starke stark wiedergegeben: jedem Charakter, jeder Lage wird die Sprache angepaßt. Ich habe Hunderte von Stellen mit dem Original und der Uebersetzung von Voß verglichen und durchweg gefunden, daß bei aller Freiheit doch die rechte Treue gewahrt wird, so daß uns der echte Homer überall entgegentritt. Man kann behaupten, daß an Fluß des Gedankens, an Schönheit, Kraft und Eigenart der Sprache der neue Uebersetzer den alten Voß weit überragt. Dies im einzelnen nachzuweisen, ist hier nicht der Ort; bemerkt sei nur noch, daß der Wert des vortrefflich ausgestatteten Werkes durch die künstlerisch ausgeführten Vignetten noch erhöht wird.

Aus dem Urteil des Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. **Muff**,
Rektor der Kgl. Landesschule Pforte.

Meyer hat uns einen Homer gegeben, der deutsch mit den Deutschen redet, ohne das prachtvolle Kolorit der Antike zu verleugnen. **Allg. Ev. luth. Kirchenzeitung.**

Ein Werk, das in der Sprache wie eine Dichtung unserer Zeit wirkt. Manchem wird diese Uebersetzung Inhalt und Schönheit des Liedes erst in vollem Glanz erschließen.

Westermanns Monatshefte.

Man kann dieser Arbeit ebenso hohe eigenpoetische Schönheit wie feinfühlige Anschmiegung an den Urtext nachrühmen.

Dresdener Journal.

Alle Nebentöne, an denen die Ilias in vielen Teilen noch reicher als die Odyssee ist, kommen zum Erklingen.

Allg. Dtsche. Burschenschaftszeitschrift.

Uebertrifft ihre bekannten Vorgänger an mustergültiger Klarheit des Ausdrucks, Durchsichtigkeit des Satzbaues, Kraft und Fülle der rhythmischen Bewegung. **Christlicher Bücherschatz.**

Ist in einem so herrlichen, modernen und flüssigen Deutsch geschrieben, daß man das Buch mit innigem Vergnügen liest.

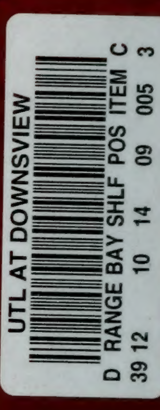
Hamb. Fremdenblatt.

Als Uebersetzer Homers wird für den deutschen Leser künftig nur Meyer in Betracht kommen, weil auch er ein Meister der Sprache ist. Der Sprachgelehrte genießt seinen Homer auch in diesem Meisterdeutsch mit Vergnügen und mit naiver Hingabe erfreut sich die Jugend des Zaubers der Sprache in dieser Uebersetzung. **Preußische Jahrbücher.**

Druck von Trowitzsch & Sohn, Berlin SW., Wilhelmstr. 29.






UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 12 10 14 09 005 3